das kunstwerk

8 | XIV

FEBRUAR 1961

GALERIE DE FRANCE

3 Faubourg Saint-Honoré
Paris 8e Anjon 69.37

SINGIER

Aquarelle

Ein prachtvoller Kunstband:
Reproduktionen
von nicht zu überbietender Originaltreue:

BRAQUE

Text von J. Richardson
32 Farbtafeln · 32 Schwarzweiß-Abbildungen
Leinen · Format 29,5 x 36 cm
Preis DM 59,–

VERLAG ANDREAS ZETTNER

8 | XIV

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 8/XIV
Februar 1961

INHALT

Andrzej Jakimowicz:	Abstraktion und Disziplin	3
Aleksander Wojciechowski:	Romantik – Expression – Emotion	4
Pierre Restany:	Die Situation der Kunst in Polen	16
Pierre Restany:	Prag 1960	23
André Malraux:	Sakrale Phantastik	25
	Ausstellungen	37
	Bücher	39
	Notizbuch der Redaktion	41
Farbtafel:	Otto Greis, Blauer Aufbruch, 1952	
Umschlag:	Wladyslaw Strzeminski, Unistische Komposition, 1934	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wollnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 2 44 10. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

ANDRZEJ JAKIMOWICZ

Abstraktion und Disziplin

Bei den verschiedenen Klassifikationen der Erscheinungen moderner Kunst und bei den verschiedenen Methoden ihrer Interpretation beobachtet man eine allgemeine Tendenz, die Abstraktion mit einem Intellektualismus in Verbindung zu bringen, oder vielmehr, die abstrakte Kunst geometrischer Art einer intellektuellen Haltung des Künstlers, einem Rationalismus gleichzusetzen. Wenn man einräumt, daß tatsächlich eine Verbindung zwischen geometrischer Abstraktion und intellektueller Disziplin besteht, so muß man in Anbetracht des so gut wie völligen Verschwindens dieser Richtung in der zeitgenössischen polnischen Kunst schließen, daß es unter den Künstlern keinen Intellektualismus mehr gibt.

Glücklicherweise ist es nicht so. Nichts ist offensichtlicher als die Tatsache, daß die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche bildende Künstler, die sich mit Philosophie beschäftigen, und künstlerisch tätige Philosophen verzeichnet. Manche unter ihnen haben sogar an der Entstehung der abstrakten Kunst mitgewirkt. So war es auch in Polen.

Im Ursprung der Entwicklung der modernen Kunst in Polen heben sich zwei hervorragende Persönlichkeiten deutlich ab: **Léon Chwistek** und **Stanislaw Ignacy Witkiewicz,** letzterer wurde in Polen unter dem etwas drolligen Spitznamen „Witkacy" bekannt. Was Chwistek betrifft, so ist er das Beispiel eines Malerphilosophen. Als hervorragender Logistiker war er Universitätsprofessor und u. a. Autor einer umfangreichen Dissertation mit dem Titel „Die Grenzen der Wissenschaft".

Der Wissenschaftler Chwistek wurde gleichzeitig einer der ersten Teilnehmer an den avantgardistischen Bestrebungen der polnischen Malerei, einer der Gründer der Gruppe der „Fermisten", die in den Jahren 1917–1922 sehr aktiv war. In den Bildern dieser Periode zeigte Chwistek eine gewisse Verwandtschaft mit einigen italienischen Futuristen. Als scharfer Polemiker, der seine eigenen Konzeptionen entwickelte, als Theoretiker auf dem Gebiet der Ästhetik, führte Chwistek lange Kontroversen mit seinem Kollegen und Gegner aus der Gruppe der „Fermisten" – „Witkacy". Merkwürdig waren die Streitgespräche zwischen diesen beiden Künstlern, die für die gleichen ästhetischen Ideale kämpften und dennoch so verschiedener Meinung waren. Witkacy war ohne Zweifel eine der faszinierendsten Persönlichkeiten des zweiten Dezenniums dieses Jahrhunderts. Man betrachtet ihn als einen der seltenen echt ironischen Menschen im philosophischen Sinne des Wortes. Romancier und Dramaturg, Theoretiker der Bühne, Kunstkritiker und Malerphilosoph – das war Witkacy. Durch ihre gewagten Ideen erweckten seine Schriften jedesmal Aufsehen und lebhaftes Interesse. Witkacy erkannte selbst, daß er seine künstlerische Aktivität bis 1924 entwickelt hat, einem Zeitpunkt, an dem er mit dem ihm eigenen Widerspruchsgeist die universelle Krise der Kunst ankündigte, den Untergang aller ernsthaften Malerei und den Übergang zu professionellen Porträtbildern.

Die Gruppe „Blok", 1924 gegründet, war der künstlerische Mittelpunkt, in dem sich zum ersten Mal die Programme der abstrakten Kunst abzeichneten. Während seines Kunststudiums in Deutschland hatte **Henryk Berlewi,** einer ihrer Gründer, die Konzeption der sogenannten „Mechano-Factur" ausgearbeitet, ein Manifest der anti-individualistischen Tendenzen, die in jener Zeit verbreitet waren. Er veröffentlichte seine Theorien u. a. in der Berliner Zeitschrift „Der Sturm".

Was **Wladyslaw Strzeminski** anbetrifft, so war er eine starke Persönlichkeit, die sich über die verschiedenen Etappen der Avantgarde-Bewegung in Polen, über das Schicksal der Gruppen hinaus, von denen eine die andere ablöste, durchsetzte. Während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion, wo er mit **Kazimierz Kalawicz** arbeitete, befreite sich seine Kunst von der Formel der russischen Suprematisten. Zurückgekehrt in seine Heimat, entwickelte er eine rege Aktivität, die er durch eine künstlerische Konzeption krönte, der er den Namen „Unismus" gab. Lange Jahre hindurch schuf er Bilder, die er einer strengen Disziplin unterwarf, indem er jeden Kontrast vermied, Bilder, die sich manchmal auf das exklusive Spiel verschiedener malerischer Fakturen auf der monochromen Oberfläche des Bildes beschränken.

Strzeminski ist ebenfalls zugleich Künstler und Theoretiker. Seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit veröffentlichte er theoretische Schriften, die in der umfangreichen „Theorie der Vision" gipfeln, einem posthumen Werk, das die Summe seiner Erfahrungen enthält. Er versammelte um sich eine Künstler-Plejade, die die Gruppe „a.r." („artistes révolutionaires") gründete. Mitglieder waren u. a. seine Frau, der hervorragende Plastiker **Katarzyna Kobro, Karol Hiller** und **Stefan Wegner.** Durch die Initiative dieses künstlerischen Zentrums wurde 1932 in Lodz eine öffentliche Galerie für moderne Kunst, eine der ersten der Welt, eröffnet.

Die von diesen Künstlern vertretene Richtung wurde in der Zeit zwischen den beiden Kriegen nicht zu einer dominierenden Strömung der polnischen Kunst. Jedoch beanspruchte sie die Rolle der künstlerischen Avantgarde, und das nicht nur gegenüber den Künstlern, die die Tradition der Kunst des 20. Jahrhunderts pflegten, sondern auch gegenüber der „koloristischen" Richtung, der breitesten künstlerischen Strömung des dritten Dezenniums. Die Koloristen, die manchmal mit raffinier-

tem Können die surrealistische Malerei vertraten, waren natürliche Gegner von Malern wie Strzeminski. Sie begründeten ihre Kunst in der unmittelbaren visuellen Wahrnehmung und verwarfen mit Widerwillen die „diskursiven Spekulationen" der Abstraktionisten, deren Werken sie jede künstlerische Qualität abstritten.

Die erwähnten avantgardistischen Künstler sind heute in der Mehrzahl verschollen. **Henryk Stazewski** ist der Nestor der polnischen Geometristen. Als Pionier der abstrakten Kunst war er einer der Gründer der Gruppe „Blok" und „Praesens". Im Laufe der dreißiger Jahre entfaltete er seine Aktivität in der internationalen Gruppe „Abstraktion – Création". Dieser Künstler, Inkarnation aller Traditionen dieser Bewegung, überraschte 1959 durch eine Ausstellung, die nicht, wie man allgemein erwartete, eine Auffrischung veralteter Probleme, sondern eine Entdeckung neuer Werte bot. Seine abstrakten „Relief-Kompositionen" verrieten eine unerwartete und erstaunliche Emotion. Aus einem System von Flecken sah man eine lyrische Note wachsen, die Assoziationen zur Musik erweckte. Aber war das nicht der Schwanengesang der geometrischen Abstraktion?

Die abstrakte geometrische Kunst hat heute tatsächlich nur noch wenige Anhänger in Polen. Die Mehrzahl der zeitgenössischen Künstler, vor allem in der jungen Generation, hat sich der „Art informel" verschrieben, die sie sehr unterschiedlich erfaßt. So müssen die Geometristen ihre Nachfolger anderswo suchen.

Die Namen, die wir im folgenden zitieren, gehören keiner fest umrissenen Gruppe an. Manche – und dies ist charakteristisch – sind nicht Namen von Malern, obwohl sie alle gemalt haben und noch malen. Hier eine kurze Vorstellung: **Wojieck Fangor**, Staffelei-, Plakat- und Wandmaler, Dekorateur und Ausstellungszenograph, in den letzten Jahren mit den Problemen der räumlichen Malerei beschäftigt, einer Malerei, die durch ihre wechselnden Aspekte in der Bewegung Raum erzeugen will. **Oskar Hansen** – Ingenieur und Architekt, Schöpfer architekturaler Werke. Er beschäftigt sich mit den Problemen der Skuptur und einer Architektur, die skulpturale Werte in sich birgt. **Jerzy Soltan** – Architekt, für monumentalste architektonische Werke prädestiniert, und gleichzeitig Urheber polychromer Skulpturen in kleinen Formaten, Arbeiten, an denen er die räumliche Aktion der Farbe studiert. Außerdem ist er Maler. **Bohdan Urbanowicz** – ein Maler, den seit langem die Dimensionen des Staffeleibildes nicht mehr befriedigen, der Städtebauprojekte und ganze architektonische Gruppen entwirft. **Stanislaw Zamecznik** – ebenso ein Architekt, der malt und sich darüber hinaus mit Buch- und Plakatgestaltung beschäftigt. Er sowie fast alle oben angeführten Künstler sind Didaktiker.

Unter welchem Gesichtspunkt könnte man diese 5 Künstler miteinander in Verbindung bringen, um sie von allen anderen zu unterscheiden? Die Antwort auf diese Frage ist in einem heute sehr geläufigen Begriff enthalten: Integration der Künste, die Funktion verschiedener Künste in ihrer integralen Union. Die Suche nach einer Kunst, deren Prinzipien man auf andere Gebiete anwenden kann – so wie die Prinzipien des Orphismus ihre Anwendung in den Schöpfungen der von S. Delaunay lancierten Mode fanden – aber einer originellen neuen Kunst, einer Kunst, die einen neuen Wert begründet, vollkommen und integral, eine Kunst, die vom Gedanken und von der Tat des Menschen erschaffen wurde.

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Romantik Expression Emotion

Will man von einer „neuen Romantik" sprechen, kann man sich auf zahlreiche zeitgenössische künstlerische Strömungen von der informellen Richtung bis zur figurativen Kunst beziehen. Unter unseren polnischen Künstlern bemerkt man romantische Elemente in der dominierenden Rolle der Imagination, in der Verwischung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit. Sie sind Ausdruck der aggressiven Haltung des Künstlers gegenüber der materiellen Welt. Sie entstehen durch seinen emotionellen Einsatz inmitten der Konflikte des modernen Lebens. Dies ist wohl der Grund, warum diese aktive und engagierte Kunst oftmals ihre Zuflucht zu dynamischen Formen voller Bewegung als Ausdruck heftiger und lebhafter Kontraste nimmt.

Der „aufgeklärte", nicht durch Dogmen geschützte, sondern von inneren Widersprüchen hin- und hergezerrte Mensch steht im Mittelpunkt der polnischen Kunst von heute. Dies soll an einigen Beispielen gezeigt werden.

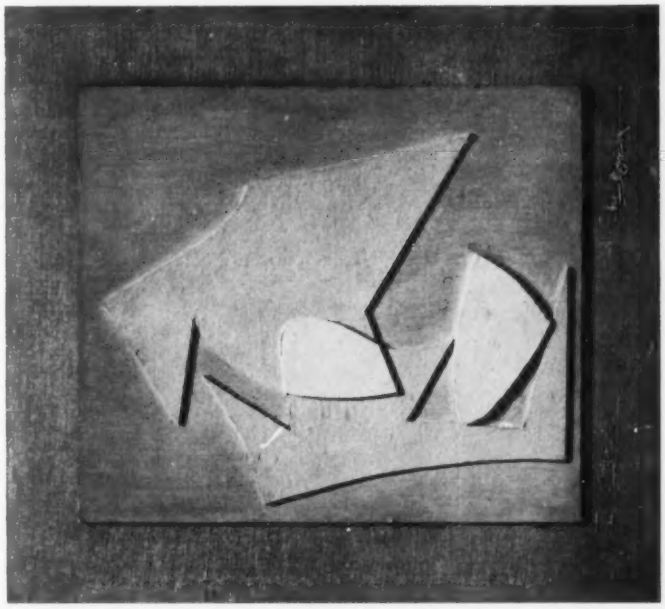
J. Lebenstein stellt den Menschen in seiner Vereinzelung und Ohnmacht dar – dies war der Eindruck seiner „Figuren" von 1956–58, die sich einsam vor grauem Grund ergehen. Mit der Zeit verzichtete Lebenstein immer mehr auf die konstruktive Struktur seiner früheren Arbeiten. Er verwirft die Perspektive und bringt das Massige der Formen zum Schwinden. Schließlich beschränkt er sich darauf, der Komposition ein Gerüst wie aus Bleistegen zu geben.

J. Tchózewski begann mit surrealistischer Phantastik. Dann zeigte er, indem er individuelle Charakteristiken der Objekte und Figuren beiseite ließ, das menschliche Wesen mehr oder weniger porös, ähnlich den „Figuren" von Lebenstein. Das war der Eindruck seiner Gliederpuppen mit durchhöhltem Leib. Aber ihr skeletthafter Bau war das Vorzeichen einer Kunst, die den konstruktiven Elementen den Vorrang zurückgibt. Er wendete seine Aufmerksamkeit immer mehr von der Stofflichkeit ab und beschäftigt sich mit dynamischen Phänomenen. Man warf dem Künstler Lässigkeit vor, während er wohlüberlegt auf den Reichtum der plastischen Materie verzichtete zugunsten eines intensiven Ausdrucks. Am besten gerieten die Bilder mit dynamischen Zeichen, die in ein elektronengeladenes Licht getaucht scheinen.

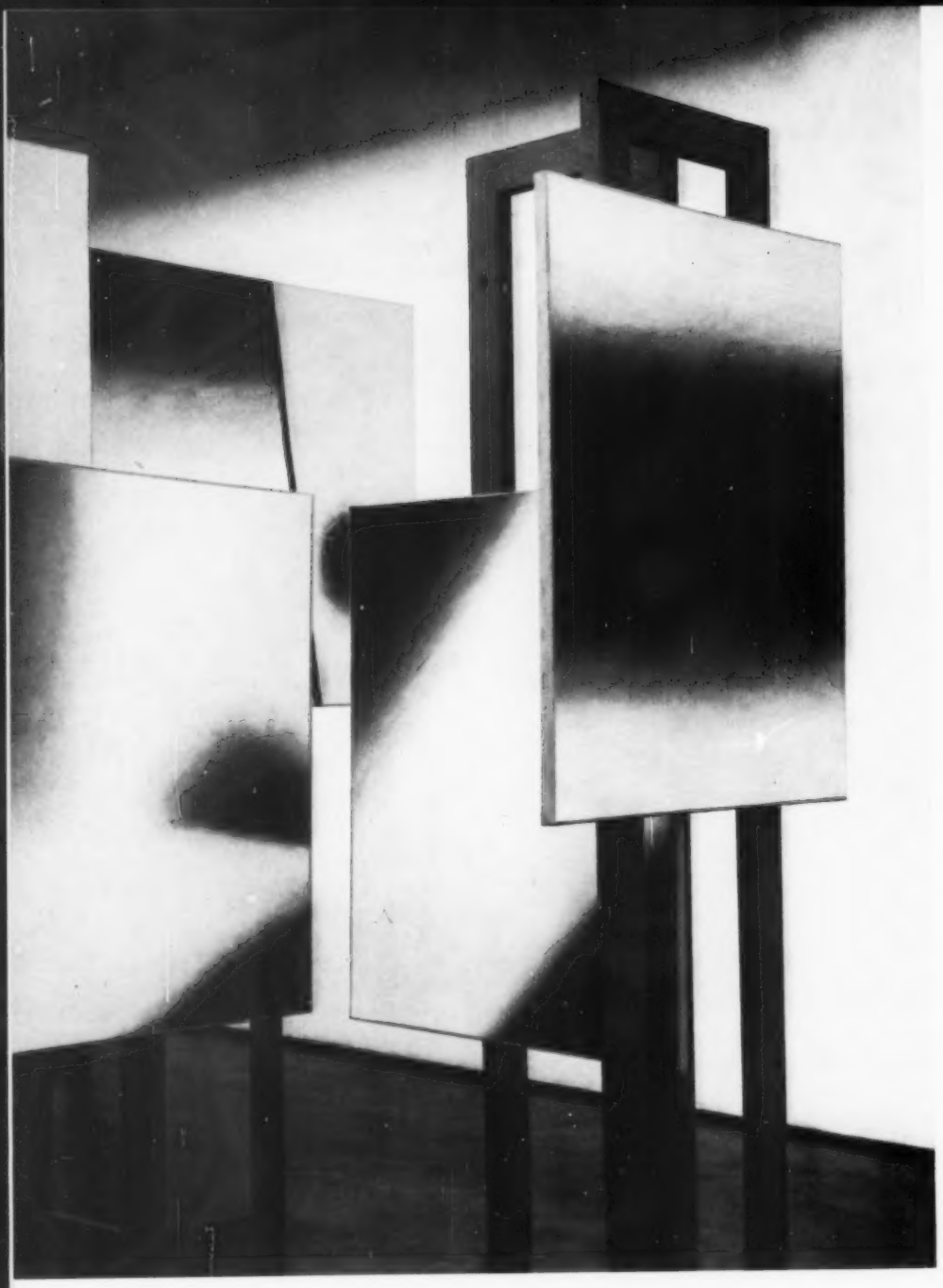
Die erwähnten Künstler richten den Blick auf das Innere des Menschen. Ein Begriff wie Introspektion, Selbstanalyse ist hier anwendbar. Ein auf das Äußere gerichteter Blick verbindet sich dagegen mit Begriffen wie Welt, Gesellschaft, Geschichte. Verweilen wir einen Moment bei diesem letzten Begriff.

Die Kunst des vergangenen Jahrhunderts, vor allem die romantische Kunst erfüllte in Polen klar begrenzte politische Funktionen und hatte großen Einfluß auf die Erziehung. Aber die blinde Übertragung der Konzeption eines starren Heroismus mit seiner Apotheose des Todes für das Vaterland mußte in unserer Epoche auf lebhaften Widerstand stoßen. Dieser

Wladyslaw Strzeminski
Stilleben, Öl, 1943



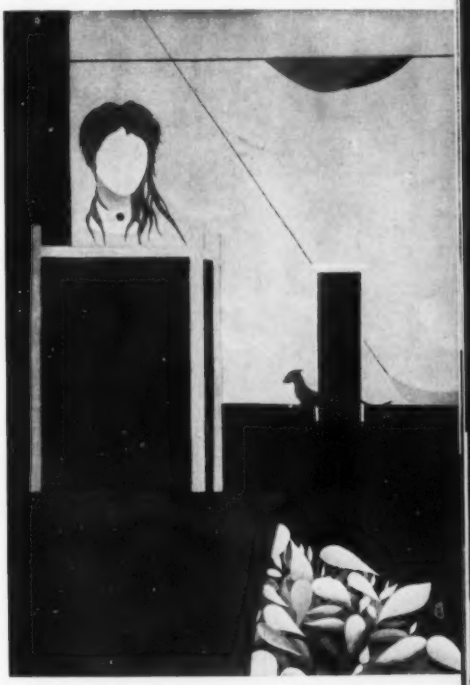
Henryk Stazewski
Plastische Komposition, 1958

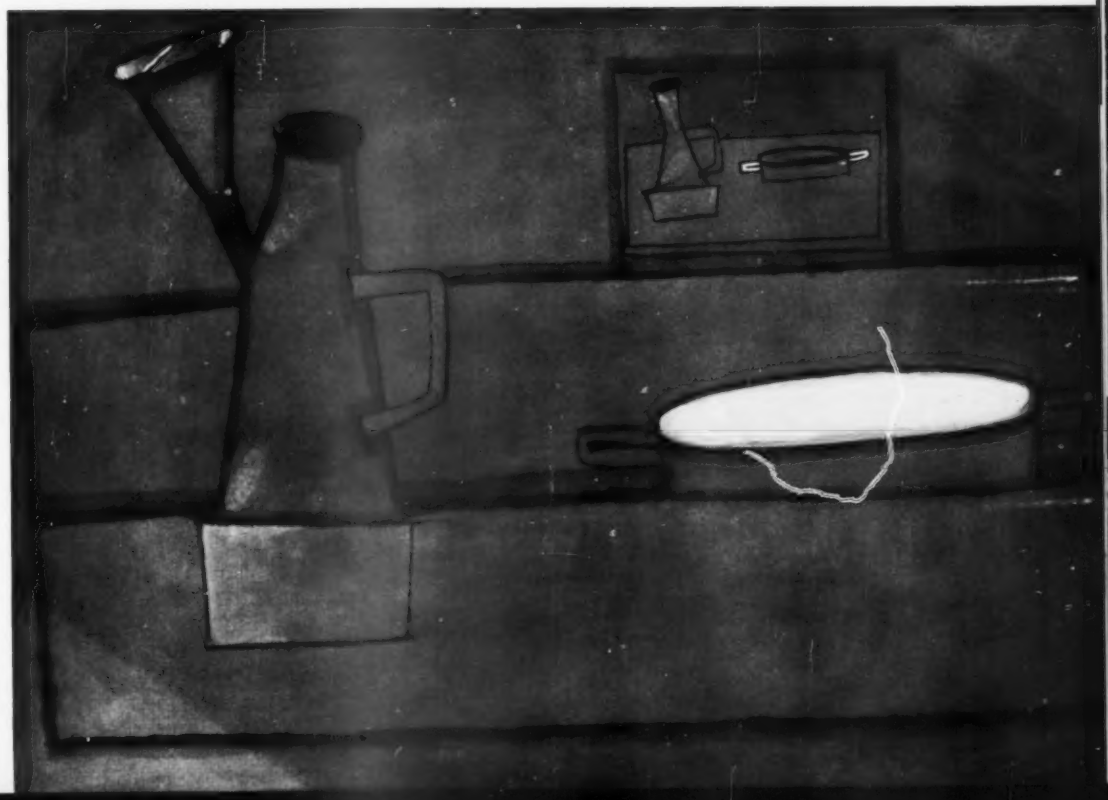


Ausstellung Wojciech Fangor
Warschau, 1958

Maria Jarema
Durchdringung, Monotypie, 1958

Kazimierz Mikulski
Vor dem Schauspiel, Öl, 1958



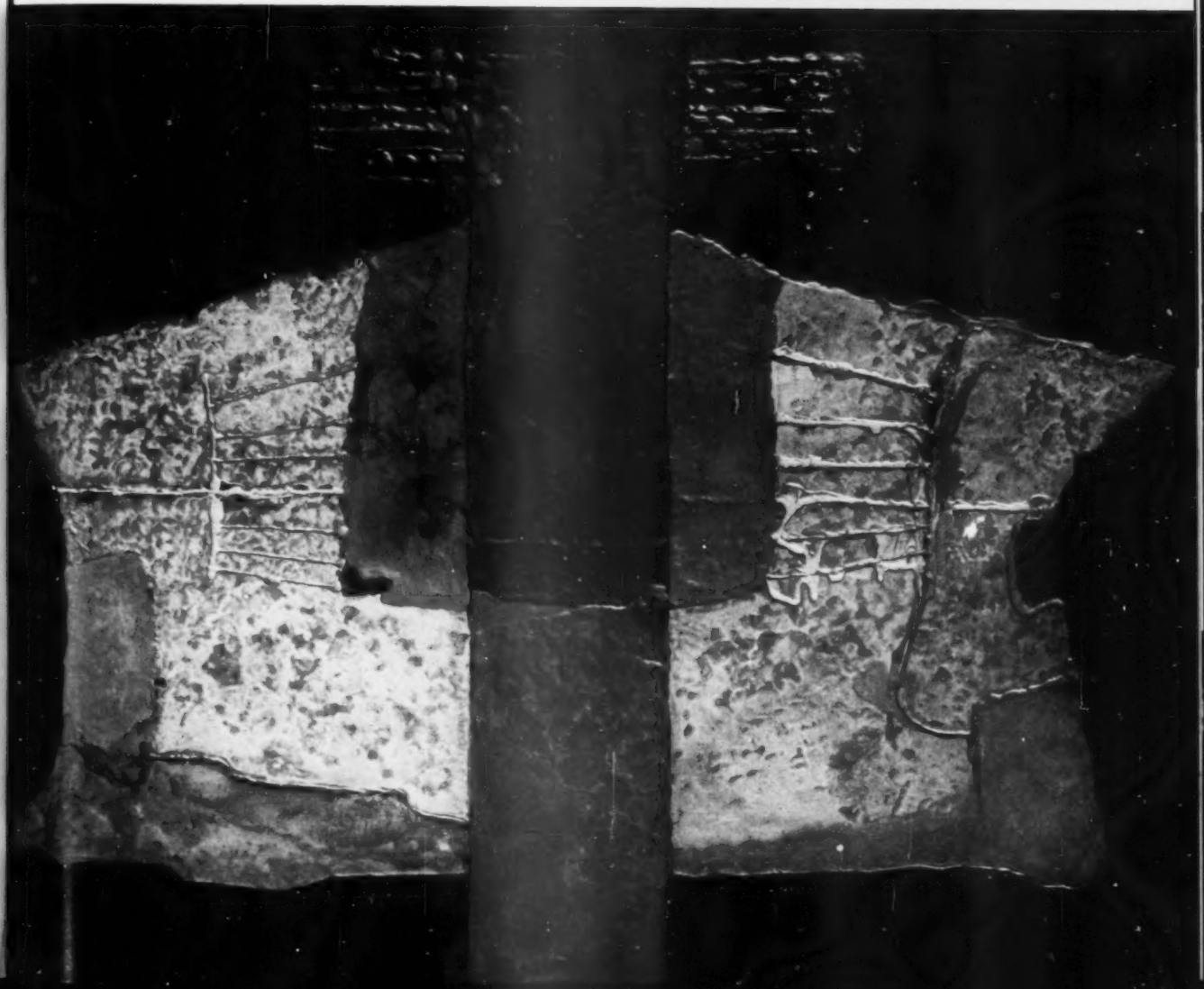


Jerzy Nowosielski
Stilleben, Öl, 1959

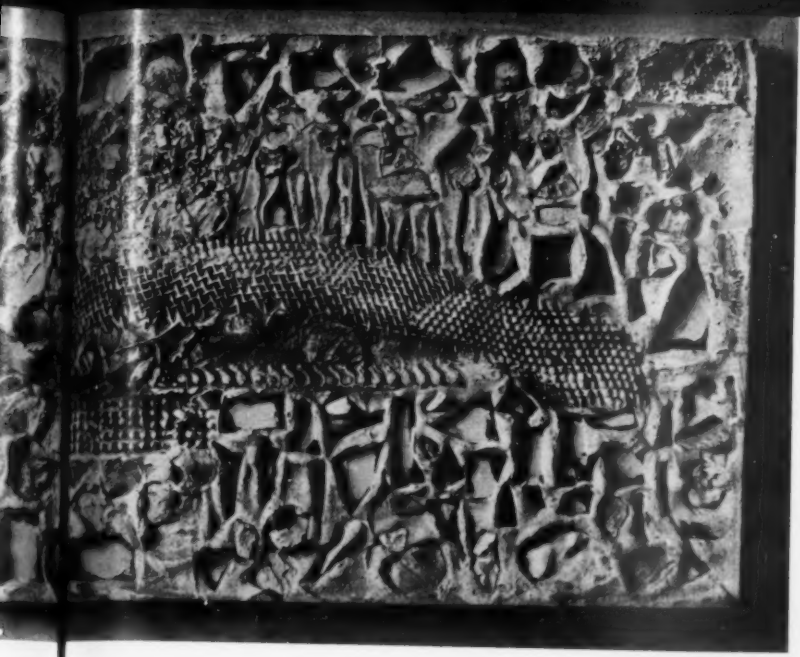
Tadeusz Brzozowski
Die Stiefel, 1959

Bohdan Urbanowicz
Das Portal, Öl, 1959

Jan Lebenstein
Stehende Figur II, Öl, 1959



Beksinski Zdzislaw
Komposition, Mischtechnik, 1957



Bronislaw Kierzkowski
Fakturale Komposition, Metall, Gips, 1959

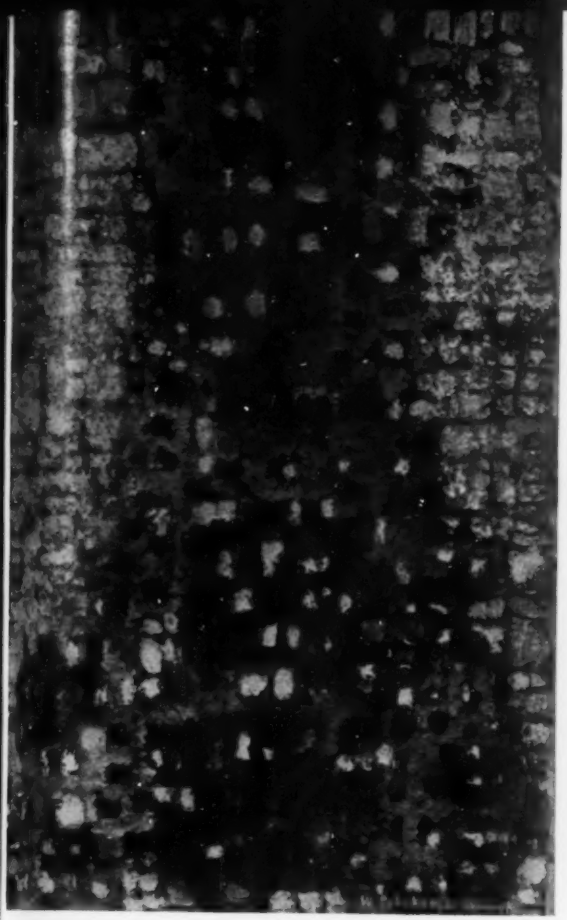
Aleksander Kobzdej
Komposition, Öl, 1959

Stefan Gierowski
Bild XLIII, Öl, 1958

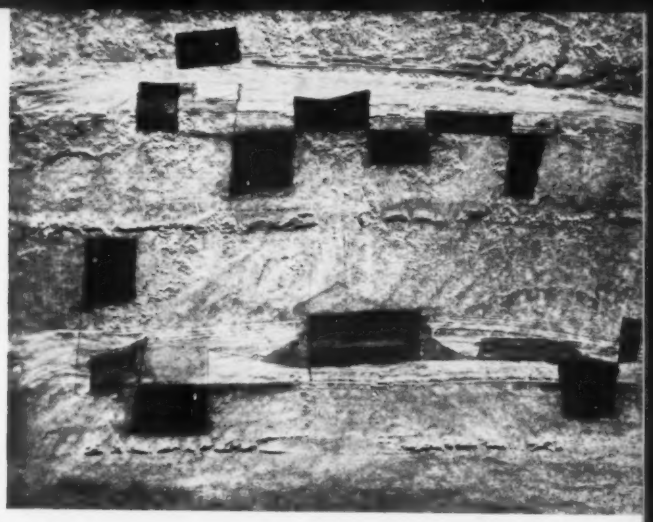
Tadeusz Dominik
Karneval, Öl 1958

Jerzy Tchórzewski
Bild Z. 6, Öl, 1959

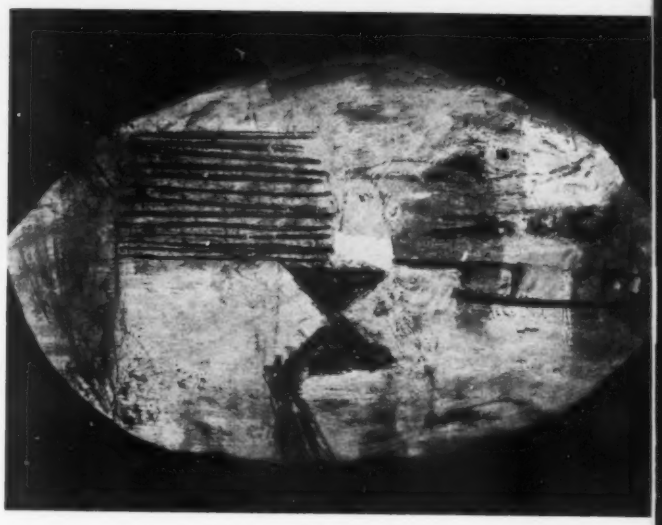
Rajmund Ziemski, Landschaft, Öl, 1959



Wanda Paklikowska-Winnicka
Bild, Mischtechnik, 1958



Adam Marczynski
Zwischen den Ufern, Öl, 1958



Piotr Potworowski
Ovale Komposition, II, Öl, 1958

Tadeusz Kantor
Bild, Öl, 1956

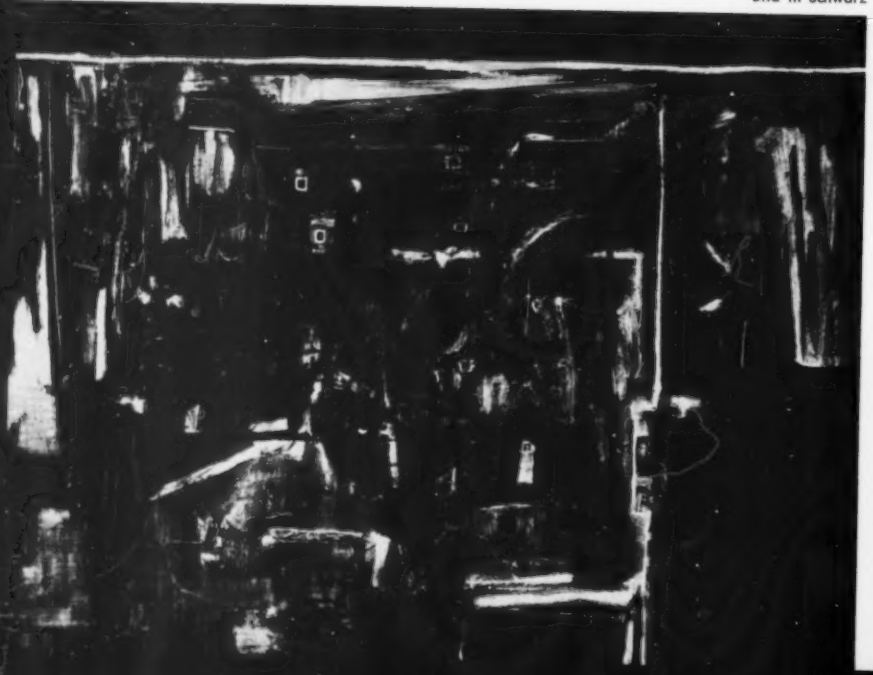
Kazimierz Królikowski
Lambda 6, Öl, 1958

Jan Tarasin
Komposition, Öl, 1959

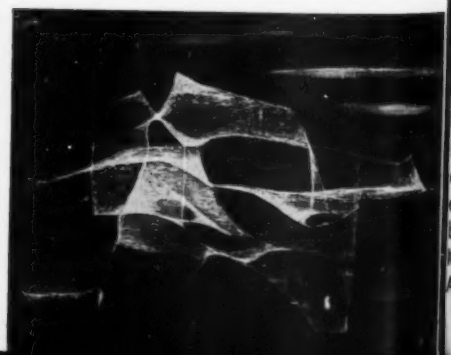
Jerzy Tchórzewski
Komposition, 1958

Marian Bogusz
Bild in Schwarz

Andrzej S. Kowalski
Komposition No 5, Öl, 1960



Zdzisław Stanek
Komposition, Öl, 1958



Widerstand wurde z. B. formuliert in dem expressiven, brutalen Zyklus der „Exekution" von **A. Wróblewski** oder in der Skulptur „Der Exhumierte" von **Szapocznikow.**
Die Glorifizierung des polnischen Märtyrertums, verbunden mit dem alten Historizismus, sowie die Auffassung von der befreienden Rolle des Leidens, die so bezeichnend für das vergangene Jahrhundert war, wurden nach dem Kriege sinnlos. Das Leiden als etwas Böses – dies drückt das Werk von **W. Cwenarski** aus, das in der dramatischen „Pietà" gipfelt.
Es war nicht Zufall, daß 1959 das Studententheater in Warschau die polnische Version des „Roi Ubu" spielte. In die junge Kunst hat das Groteske Einlaß gefunden, in einer Form, die dahin tendiert, die erstarrten Doktrine konventioneller Bräuche zu entlarven. Sie richtete ihre Waffen gegen die Prahlerei des pathetischen Heroismus, ausgehend von der Position des meist anonymen Patriotismus der Generation, die während des Krieges herangereift war.
Unter den Malern, die eine Haltung gegenüber der Geschichte einzunehmen versuchen, bediente sich **Brzozowski** oftmals der grotesken Mittel („Landsknecht", „Kurfürst" u. a.). Sie wurden für ihn eine Selbstverteidigung gegenüber dem Pathos und bildeten eine Form romantischer Selbstironie, die seine mit Ernst vorgetragenen Probleme um so mehr betonte.
Ein mißverstandener Individualismus führte zu einem unsinnigen Schluß: Nichts zählt in der Welt als der Mensch, das Individuum, die Persönlichkeit. Das Phänomen der Aufwertung des Subjekts, das sich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entwickelte, kann als die äußerste Konsequenz dieser Haltung gedeutet werden. Aber die reinen Tendenzen der Malerei und Literatur protestierten gegen übertriebene Ichbezogenheit und einen alles überrennenden Individualismus. Dieser Protest fand seine Form im „neuen Humanismus", bei dem die Probleme des Individuums, von einer Anonymität des Persönlichen getragen, allgemeiner gehalten wurden.
Die „Figuren" von Lebenstein, die skeletthaften Konstruktionen von J. Tchórzewski, die in den Jahren 1953–55 entstanden, die „metaphorischen Bilder" und die Zeichnungen von **T. Kantor,** manche Monotypien von **J. Stern** von 1948, die letzten Arbeiten von **A. Wróblewski** und anderer hatten diesen neuen Humanismus zum Hintergrund.
Der Versuch, das Verhältnis des Individuums zu seiner Umgebung zu bestimmen, hatte noch andere Konsequenzen. In der Folge und z. T. gleichzeitig mit den oben besprochenen Erscheinungen war man Zeuge einer neuen Entdeckung der Landschaft. Ein neues Interesse für das Objekt, das Ding, die Natur, wurde ebenfalls geboren. Aber in der heutigen Kunst konnten nur metaphorische Landschaften entstehen, Objekte der Phantasie oder Werke, die lediglich eine verfremdete Ähnlichkeit mit der Erscheinungswelt besitzen.
Das Werk von **Nowosielski** bezeugt sehr gut eine solche Haltung: Töpfe, Löffel, Teller, zum Stilleben komponiert, zeigen eine formbewußte Bildgestalt. Es ist wahr, daß der Krug den Anschein eines wirklichen Utensils erweckt, aber gleichzeitig hat der Künstler ihn eingeschlüsselt, um das surrealistische Postulat vom Eigenleben des Gegenstandes zu bestätigen, sein lucides und dennoch anschauliches Geheimnis. Durch die Landschaften von Nowosielski, die an die „Primitiven" erinnern, laufen wirr abrupte Pfade. Diejenigen von **R. Ziemski** bieten weitere Beispiele der neuen Haltung des heutigen Künstlers gegenüber der Natur und den Dingen. Ganz im Anfang wurden sie im engen Kontakt mit der realen Welt entworfen. Nach und nach aber begann die Phantasie eine immer wichtigere Rolle zu spielen. Sie erschien jedoch weiter von Formen begleitet, die Andeutungen der Natur enthielten. Zu den Landschaften der Jahre 1959–1960 erscheint ein neues bildnerisches „Objekt". Über dem Horizont ausgebreitet, beherrscht es das Bild durch seine große Fläche mit irregulären Konturen. Auf diese Weise hat sich eine Synthese von bisher getrennten Elementen gebildet. Von dieser Periode an hat sich auch die Atmosphäre der Bilder geändert, sie verlor ihre lyrische Stimmung. Die letzten Arbeiten wurden herb und dramatisch. Wir spüren hier die sich ankündigende Auseinandersetzung zwischen Maler und Umwelt.
Im Werk von **J. Tarasin** finden wir keine direkte Assoziation zur Naturumgebung. Aber im Rhythmus der Farbflecken, in der Disposition bestimmter Linien und Flächen, wird der Einfluß der Objekte fühlbar. Der Künstler ist sich darüber im klaren, wenn er sagt: „Der Kampf mit dem Objekt kann im Charakter sowie im Umfang verschieden sein, aber kein schöpferischer Versuch kann auf ihn verzichten. Die Situation, in der der Mensch in einer künstlerischen Atmosphäre mit der materiellen Welt der Objekte zusammenleben könnte, indem er ihrem Einfluß eine aktive und wachsende Einbildungskraft entgegensetzt, diese Situation würde den größten Sieg des heutigen Künstlers bedeuten".
Die traditionell illusionäre Kunst hat uns die statische Ansicht der Welt vererbt. Diese ist auf der Basis meßbarer Werte erbaut. Sie suchte eine feste Grenzlinie zwischen dem Schönen und dem Häßlichen, dem Guten und dem Bösen zu ziehen. Daher war ihr Humanismus doktrinär. Er barg in sich vor allem didaktische und moralisierende Tendenzen.
Die heutige Kunst und an erster Stelle ihre emotionellen und expressiven Strömungen entwerfen ein dynamisches Bild der Realität. Die materielle Welt wird in voller Bewegung gezeigt, in voller Entwicklung. Sie befindet sich in ständiger Veränderung. Der Mangel an statischen Punkten läßt die alten Dogmen fragwürdig erscheinen und erlaubt Zweifel an der universellen Ordnung.
Wie vielseitig ist in dieser Beziehung die Malerei von **T. Brzozowski.** Der Künstler treibt die Erregung bis zur Grenze des Leides. Die schreienden Farben speien Flammen. Die dunklen Töne stürzen in den Abgrund der Leere. Um Kontrastwirkungen zu erreichen, setzt der Maler reine Farben neben graue, schwarze und braune Töne. Ein scharfer Strich verbindet die Massen. Aber manchmal gelingt es ihm, sie zu verkratzen, zu verletzen und zu zerreißen. Jede These erzeugt eine Antithese, jede statische Form ihr dynamisches Gegenbild in der Vibration der Farbe, in der Bewegung des Lichts und des Strichs. So entstehen Bilder, die in ihrer Mitte „gebrochen" sind durch Linien, die von allen Richtungen ausgehen, und durch Anhäufungen verschiedenen Gewichts, durch Farben verschiedener Intensität und Schattierungen verschiedener Transparenz. Die mehr oder weniger voneinander getrennten Flächen sind nicht weniger differenziert. So bewirkt die „Desintegration" die ganze Tiefe und Weite des Bildraumes. Sie zeigt den komplexen Charakter des Gedankens, die Vieldeutigkeit der Gefühle, die Bedingtheit der Ideen, deren sich der Künstler innerhalb der Begriffe Schön und Häßlich, Gut und Böse zu versichern sucht. Diese Haltung hat Brzozowski in seinem künstlerischen Credo formuliert: „. . . Die Kunst ist nicht die Betrachtung des Schönen – sie ist die Wahrnehmung der menschlichen Dinge."

PIERRE RESTANY

Die Situation der Kunst in Polen

Polen spielt gegenwärtig die Rolle eines fortschrittlichen Versuchslaboratoriums im sozialistischen Lager. Es steht im Ruf einer verhältnismäßig offenen Tür zum Westen, eines Nährbodens, auf dem der freie Gedankenaustausch gepflegt wird. Ist dieser Ruf berechtigt? Ich muß vor allem anerkennen, daß ich in meinen Begegnungen – auf allen Stufen des polnischen intellektuellen Lebens – niemals den Eindruck eines direkten ideologischen Zwanges hatte. Eine solche Liberalisierung des intellektuellen Verhaltens ist die unmittelbare Folge der „Auftauungspolitik", als deren Verkörperung Gomulka sich selbst hingestellt hat.

Um das künstlerische Leben des heutigen Polen verstehen zu können, muß man zunächst die Wichtigkeit der politischen Zusammenhänge begreifen. Im Jahre 1960 erntet Polen die Früchte einer Auftauungspolitik, die 1954 eingesetzt hat: die Periode der Befreiung zieht sich also über sechs Jahre hin, und seit 1954 kann man sagen, daß trotz aller Schwankungen das Prinzip der Gedanken- und Schaffensfreiheit niemals wieder in Frage gestellt worden ist. Daraus schöpft der polnische Intellektuelle von heute eine begrenzte Zuversicht. Aber der Alptraum der Jahre 1949–1954 – das goldene Zeitalter des „sozialistischen Realismus" und des „staatlich gelenkten Kunstschaffens" – ist ihm noch zu lebhaft im Gedächtnis, als daß er ganz ohne Vorsicht in die Zukunft blicken könnte: „man weiß nicht, was geschehen wird, welche Richtung die Parteilinie morgen einschlagen wird". Aus diesem Verhalten können wir die eigentliche Stellung des Individuums in Polen ziemlich genau ersehen: die Gegenwart ist die greifbare Dauer, die man formen kann, in der man positive Handlungen planen kann, durch die sich das Individuum verwirklichen kann; die Zukunft ist ein nichtiger Begriff, leer und drohend, in jeder Hinsicht Furcht erweckend. Es gibt nur zwei Auswege, um dem weitverbreiteten Pessimismus, dem bodenlosen Abgrund der Zukunft zu entfliehen: nämlich indem man sich unverzüglich durch Handlungen in der Gegenwart einsetzt, oder indem man das Menschliche zu transzendieren sucht. Die absolute Unfähigkeit, durch weitsichtige Perspektiven in die Zukunft zu blicken einerseits, das totale „Engagement" in der Gegenwart anderseits, stellen die Hauptmerkmale des nationalen Verhaltens dar. Und zwar wird einer der charakteristischsten Züge des polnischen Romantizismus durch das Bewußtsein der Existenzunsicherheit nur noch verschärft: nämlich der Drang zum Leben, die selbstlose Großzügigkeit, und die Verschwendung im Augenblick.

Die Kirche und die Intellektuellen

Unter solchen intellektuellen Gesichtspunkten kann man sich leicht die Rolle vorstellen, die die katholische Kirche spielen kann – und die sie in der Tat spielt –, vor allen Dingen von der Tradition her gesehen. Polen ist erzkatholisch, und die bäurische Inbrunst, instinktiv und natürlich, offenbart sich immer wieder auf dem Lande. Die Kirchen, sei es, daß sie wie durch ein Wunder verschont geblieben sind oder wieder vollkommen aufgebaut, sind die Kleinode des neuen Warschaus. Der Anblick der vortrefflich gepflegten und gut besuchten Gotteshäuser ist für den Katholiken des Westens sehr erbaulich und er kann daraus nützliche Vergleiche ziehen: bei der Rückkehr in sein Land wird er die Fortschritte und die Ausdehnung des Heidentums innerhalb der Massen mit hohen Löhnen und einem verhältnismäßig gehobenen Lebensstandard ermessen können.

Für den polnischen Intellektuellen, der nicht unmittelbar im Dienst der Partei steht, stellt die Katholische Kirche den materiellen Bürgen eines gewissen immerwährenden geistigen Lebens dar. Die Kirche vernachlässigt übrigens ihre kulturelle Aufgabe nicht, sondern trägt zur Neuentstehung einschlägiger Vereine bei, und ihre Presse entwickelt sich ständig weiter. Die fortschrittlichen Katholiken, die ihren linksgerichteten Flügel bilden, spielen eine beachtenswerte Rolle in der Innenpolitik des Landes. Der Geistliche in Polen befindet sich in einer Lage, die jener des non-konformistischen Intellektuellen gleichkommt. Er weiß sich vom Regime geduldet, was aber nicht besagt, daß er politisch anerkannt ist: er wird nach dem praktischen Wert und dem Sinn seiner Handlungen beurteilt. Die Handlung zieht also eine sofortige Verantwortlichkeit nach sich: man beginnt eine Tat und wartet dann auf die öffentlichen Reaktionen; das ist das weitverbreitete Verhalten aller Parteilosen.

In geschichtlicher Hinsicht endlich identifiziert sich die katholische Kirche völlig mit dem polnischen Nationalismus, indem sie ihn vom orthodoxen Messianismus und von der lutherischen Reform trennt. In diesem unbestimmten Gebiet, dessen Tiefebenen sich von der Oder bis zum Pripet ausdehnen, besteht Polen dort, wo die Römische Kirche herrscht. Im Gegensatz zu ihren allzu mächtigen lutherischen oder orthodoxen Nachbarn, den Deutschen oder Russen, haben die katholischen Polen immer ihre Glaubensbanner geschwungen. Trotz zahlreicher Zusammenstöße und der zeitweisen ernstlichen Spannung muß übrigens anerkannt werden, daß der kommunistische Staat weit davon entfernt ist, diesen geschichtlichen Faktor zu übersehen. Viele kirchliche Gebäude, eingestuft wie Denkmäler, wurden auf Staatskosten wiederaufgebaut und werden auf Staatskosten instandgehalten. Die Kirche bleibt im Besitz der Kultstätten und zahlreicher Klöster, zu denen noch einige Hektar Land gehören. Seit einem Jahr ungefähr hat die Regierung einen weiteren Schritt zur Versöhnung mit der Kirche getan. Das Problem des Religionsunterrichtes ist mit Beginn

des Schuljahres 1959 gelöst worden: der Staat wendet sich an Geistliche, „Religionslehrer" genannt, die der gleichen Gehaltsstufe wie die anderen Mitglieder der Lehrerschaft angehören. Die Religionslehrer unterrichten einmal in der Woche in den Staatsschulen. Selbstverständlich ist die Anwesenheit beim Religionsunterricht wahlfrei. Die Zahl der Nicht-Teilnehmenden ist sehr gering. Diese Lösung bedeutet für die Kirche einen beträchtlichen Fortschritt und einen wichtigen Erfolg: vorher konnte der Katechismus nur am Sonntagnachmittag in den Sakristeien gelehrt werden. Viel mehr als jede sozialistische Mystik und alle Planungsprogramme bestimmt der katholische Glaube die geistige Spannkraft des Landes.

Ein anderes Kennzeichen des intellektuellen polnischen Lebens von heute fällt dem fremden Besucher auf, und zwar die Anzahl der Künstler und Intellektuellen, die nicht politisch eingesetzt sind. Die Künstler und Intellektuellen, die in der Partei sind, unterliegen dem Zwang des öffentlichen Lebens und seiner Größe, und sie verkehren nur wenig mit ihren Kollegen, die nicht eingesetzt sind. Auf beiden Seiten scheint man übrigens eine Fühlungnahme stillschweigend zu vermeiden. Dies bedeutet, daß in der Tat eine wahre Arbeitsteilung seit der Auftauungspolitik vom Jahre 1954 eingetreten ist. Die intellektuellen Kommunisten sind die offiziellen Hüter der Orthodoxie und des Konformismus; unwandelbar durch Bestimmung, wälzen sie die Verantwortung der entwicklungsfähigen vorgefaßten Meinung auf die nicht eingesetzten Individuen ab, die bereit sind, das Risiko zu übernehmen. Die wahre Entwicklung vollzieht sich vollkommen außerhalb der offiziellen Lehre, der Eliten und der Jugend der kommunistischen Partei. Seit sechs Jahren nimmt die Partei dies hin, wartet und läßt die Dinge auf sich zukommen.

Eine Nation auf der Suche nach einem Stil

Die eigenartige Entwicklung, die seit sechs Jahren in Polen vor sich geht, ist in etwa mit dem vergleichbar, was sich in Italien bei der Befreiung abgespielt hat. Die kulturelle Abgesondertheit hatte auf allen Gebieten eine komplexerzeugende Enge verursacht, aus der man sich auf schnellste Weise befreien mußte: man bemühte sich, den Rückstand, der auf den Faschismus zurückzuführen war, aufzuholen und um jeden Preis aktuell zu sein. Eine solche Lage, wenn sie auch psychologisch völlig gerechtfertigt ist, zieht jedoch stilistische Verwicklungen und ein Übergebot an technischen Kunstkniffen nach sich. Nachdem sie sich in allen Richtungen versucht hat, erholt sich die italienische moderne Malerei erst jetzt. Trotz seines Kulturreichtums, trotz seiner geschichtlichen Vergangenheit konnte Italien dieser „modernen" Ausdrucksweise nicht entfliehen.

Was kann man vom heutigen Polen sagen, das als letztes Land zu diesem Modernismus gekommen ist und deshalb keiner Versuchung widerstehen kann? Dieses ideologische Zurückbleiben darf ihm nicht vorgeworfen werden, zumal Polen versucht hat, bei der ersten Gelegenheit erzwungene Vergleiche zu ziehen. Polen erscheint heute wie ein Land ohne wirkliche moderne künstlerische Tradition; dazu kommt noch, daß es seit langer Zeit von den Quellen seiner Folklore abgeschnitten ist. In der modernen Kunst Polens verflechten sich italienische, französische, spanische, deutsche und österreichische Einflüsse. Schließlich war Warschau, im Grunde genommen, niemals etwas anderes als eine kulturelle Provinz von Paris, und Krakau ein Vorort von München oder Wien. Nach der Oktober-Revolution in Rußland geriet die Vorherrschaft von Paris vorübergehend in Gefahr; die „revolutionären Aktivisten" (1920) nahmen die Botschaft des russischen Suprematismus und Konstruktivismus auf und versammelten sich um **Strzeminski**, einen polnischen Jünger von Malevitch und Theoretiker des „Unismus". Aber es war ein kurzes Aufflammen ohne Zukunft; zugegeben, Polen hat Vertreter von Rang in Strzeminski, **Kowarski** oder auch Maria **Jarema** gehabt, jedoch war die geometrische Abstraktion niemals tief im Vorkriegs-Polen eingewurzelt, das eher dem Stil Bonnards und dem Postimpressionismus treu geblieben war (**Makowski**).

Bis 1939 war das moderne Polen in seiner Suche nach Stil und Ausdruck dem Ausland unterworfen. Es ist das gleiche Problem der Ausdrucksfähigkeit, das nach Ende des Krieges – als Folge der fürchterlichen individuellen und kollektiven Qualen, die die Nation ertragen hatte – neu und erschütternd wieder auftauchen sollte.

Die Sehnsucht nach der Vergangenheit

Sollte Polen endlich seinen Stil finden? Kämpfer wie Strzeminski zögerten nicht, die Kunst in den Dienst der sozialistischen Sache und der rationalisierten Planung zu stellen, auch auf die Gefahr hin, zur Figuration zurückzukehren.

Bis zu seinem Tode im Jahre 1940 lieferte Kowarski mit seinen Gemälden gewissermaßen einen geschichtlichen Bericht über den Krieg und den polnischen Schrecken. Von 1945 bis 1948 erlebte Polen drei Jahre der Verwirrung und Unsicherheit, aus denen endlich ein schüchterner naturalistischer Traditionalismus hervorging. Das Land schwankte zwischen Vergangenheit und Zukunft. Die unendlichen Erörterungen damals über Warschaus Wiederaufbau sind ein gutes Beispiel dafür. Als die rote Armee in Warschau einrückte, befreite sie nur einen qualmenden Trümmerhaufen: das Zentrum und die Hauptvororte waren zu 90 % zerstört. Diese Tatsache gab Polen die einmalige Möglichkeit dem Lauf der Geschichte zu folgen, nämlich diese Stätte als Mahnmal zu betrachten und irgendwo anders eine neue Hauptstadt als Symbol des Wiedererblühens aufzubauen. Aber der nationalistische Sentimentalismus überwog: Warschau wurde auf derselben Stelle wiederaufgebaut und die Altstadt Stein für Stein wieder zusammengetragen. Die Architekten entnahmen ihre Ideen für die Wiederherstellung den Skizzen Bernardo Bellottos, den „Canaletto", der um 1770 in Polen arbeitete. Das Ergebnis dieser riesigen Bemühung wirkt noch heute erschreckend. Der Wiederaufbau der Fassaden, künstlich und seelenlos, erinnert an Theaterkulissen, und man glaubt in die entmenschlichte, anmutlose Welt der metaphysischen Städte de Chiricos versetzt zu sein. Beim Schnellbau der billigen Wohnungsblöcke in den Vororten machten die schlechte Qualität der Baustoffe und das Nichtvorhandensein des Außenputzes die Bauten bald zu wackligen Ruinen. Die Barockkirchen der Visitandinerinnen oder von Sursum Corda bilden einen seltsamen Gegensatz zum Block MDM (Baukomplex in realistisch-sozialistischem Stil), oder dem Kulturpalast, in einem moskowitischen Stil, dessen Silhouette die Stadt beherrscht. Die Zusammenhanglosigkeit in der Städtebaukunst, die aus Warschau eine der deprimierendsten Städte der Welt macht, spiegelt die intellektuelle Unsicherheit wider. Ein anderes Beispiel, dessen Parallelismus umgekehrt ist, trifft ebenso zu: Krakau, die aristokratische Stadt des Südens, ist

vom Kriege verschont geblieben; voll geschichtlichen Nachgeschmacks und sehnsüchtiger Erinnerungen an ihre österreichische Vergangenheit, ist die alte Hauptstadt von einer weit ausgedehnten Vorstadt, Nova Huta, umgeben, die nüchterne und zweckmäßige Verwirklichung des polnischen Sozialismus, ein höllischer und morbider Komplex aus Backsteinhäusern von gradliniger und einheitlicher Perspektive.

Das Scheitern des sozialistischen Realismus

Die Wendung des Jahres 1948/49 sollte augenblicklich das Problem lösen, indem sie allen Ausdruckssektoren die drakonischen Gesetze des sozialistischen Realismus auferlegte. Drakonisch, weil sich die Gesetze sowohl auf die Thematik als auch auf die Technik bezogen. Das Kunstwerk mußte nicht nur seine politische Funktion erfüllen, indem es alles an den Sozialismus Gebundene im günstigsten und alles ihm Fremde im ungünstigsten Lichte darstellte, sondern es mußte sich nach dem weitverbreitetsten Stil richten und der alltäglichsten Ausdrucksweise bedienen: dem Akademismus und Naturalismus des vorigen Jahrhunderts.

Trotz der politischen Furcht endete die Bewegung „Realismus" sehr schnell. Viele Künstler zogen es vor, auf eine Ausstellung zu verzichten. Interessant ist, daß das Publikum, für das diese Werke vorwiegend bestimmt waren, ihrer schnell überdrüssig wurde. Die Bilder der realistischen Schule Sopots und der „thematischen Künstler" genossen nur eine vorübergehende Verbreitung. Die beiden berühmtesten dieser Epoche, die im ganzen Land ausgestellt wurden: „Gertruda Wysicka – Spitzenarbeiterin" von Studniki und „Eine Abteilung junger Arbeiter bei der Herstellung eines Leichthauses" von Helena Krajewska, nehmen nur noch ein ganz bescheidenes Eckchen im Warschauer Nationalmuseum ein. Der sozialistische Realismus, die offizielle Lehre von 1949 bis 1954, hat weder die Künstler noch das Publikum begeistert. Die Polen hatten sich den akademischen Stil, dessen Anwendung ihnen aufgezwungen worden war, zu direkt angeeignet, um etwas anderes als Langeweile und Zwang zu empfinden. Die ganze vorhergehende Generation hatte auf diese Weise gemalt. Warum diesen Akademismus weiterführen, indem man ihn mit schönen sozialistischen Gefühlen schmückt? Die kommunistische Partei hat den Fehler ziemlich schnell eingesehen und die erste günstige politische Gelegenheit abgewartet, um sich davon zu befreien. Dagegen hatte aber dies „staatlich gelenkte Kunstschaffen", diese Planung der Kunst bei zahlreichen Intellektuellen, Kritikern und Kunstgeschichtlern Anklang gefunden. Es ist heute interessant, festzustellen, daß es sich um dieselben Männer handelt, die sich zu Verteidigern der abstrakten Kunst gemacht haben: sie sind übrigens in ihren beiden Haltungen grundehrlich und viel weniger opportunistisch als man annehmen sollte. Aber diese Kunstwissenschaftler, von dem Wunsch besessen, sich endlich festzulegen und sich einen selbständigen nationalen Stil zu erarbeiten, haben geglaubt, dazu im sozialistischen Realismus Gelegenheit zu finden. Das ist nicht der Fall gewesen, und die polnischen „thematischen Malereien" zeigen den gleichen Konformismus wie die entsprechenden Erzeugnisse der anderen Volksrepubliken und sozialistischen Länder. Der zweifache Druck, der vom Publikum und von den Künstlern ausgeübt wurde, zwang die Wissenschaftler, ihren Fehler zuzugeben.

Die Ausstellung des Arsenals in Warschau 1955 anläßlich des internationalen Jugendtreffens bezeichnet den Beginn des aktuellen Zeitabschnittes. Sie offenbart aber auch die Rückkehr zur Verwirrung und Unsicherheit. Seit 5 oder 6 Jahren strengt Polen sich an, seinen Rückstand auf allen Gebieten des Ausdrucks einzuholen. Warschau und Krakau sind die beiden Hauptzentren, aber diese beiden Städte sind weit davon entfernt, die gesamte kulturelle Tätigkeit des Landes zu monopolisieren, die vom kulturellen Standpunkt her gesehen sehr dezentralisiert ist. Poznan, Lodz und Lublin besitzen sehr aktive Avantgarde-Gruppen. Theater und Kino entwickeln sich parallel zur Malerei und Bildhauerei, ihr Aufschwung aber ist weit davon entfernt, im gleichen Maße verbreitet zu sein. Die Schriftsteller der Avantgarde, wie z. B. Miron Bialoszewski, ein surrealistischer Ionesco, bleiben abseits. Das Experimental-Kino ist von Laien ohne Talent überfüllt.

Eine ausgesprochen abstrakte Avantgarde

Sehr wenige der jungen Maler, von denen die meisten Surrealisten sind, bleiben der Figuration treu (die Gruppe in Krakau ist die wichtigste: mit Künstlern wie **Stern, Mroz, Skarzynski, Mikulski**). Seit dem Tode Maria Jaremas im Jahre 1958 gibt es in Polen praktisch keine geometrische Abstraktion mehr: Polen wird vom Tachismus beherrscht.

Die informelle Kunst und die Materialsuche werden von den jungen polnischen Malern bevorzugt. Unzählbar sind die Nachahmer von Dubuffet, Tàpies und Burri. Eine Warschauer Persönlichkeit beherrscht das Gesamtbild: es handelt sich um **Bronislaw Kierzkowski,** der Flachreliefs schafft, zu denen er Gips, Mörtel und metallische Grundstoffe verwendet. Kierzkowski ist mit **Kobzdej** und vielleicht mit dem jungen **Makowski** einer der wenigen, die eine wirkliche Originalität besitzen.

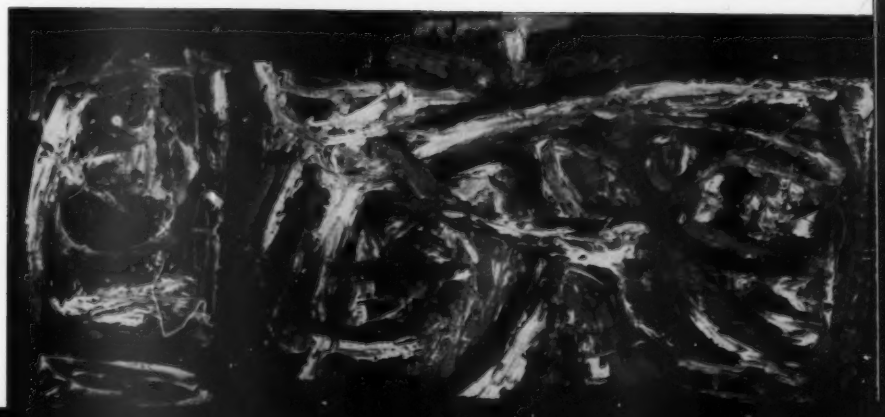
Besonders in Krakau haben sich diese Versuche weiterentwickelt. **Adam Marczynski,** Professor an der Akademie der Schönen Künste, befaßt sich seit 2 Jahren mit feinen Materialwirkungen, besonders auf der Basis von Holzbrandtechnik. **Jadwiga Maziarska, Wokciech** und **Krakowski,** die dem Beispiel Kantors folgen, sind besonders zu erwähnen. **Tadeusz Kantor** ist der Gründer eines Experimentaltheaters, wo regelmäßig Stücke der Avantgarde inszeniert werden: der Dekorationen und Kostüme wegen wendet er sich an die Kollegen der Krakauer Gruppe, ebenso an die Filmkünstler der Avantgarde, wie Pawlowski. In der Krakauer Gruppe verdienen **Marian Warzecha** und **Teresa Rudowicz** ganz besondere Beachtung wegen ihrer Klebearbeiten aus alten Büchern und Manuskripten. Unter den Experimentalgruppen, die sich in Krakau entwickeln, ist eine von besonderem Interesse: es handelt sich um den Klub M.A.R.G., dem eine gewisse Anzahl junger Künstler angehört, unter ihnen der sehr zu beachtende Bildhauer **Sowinski.**

Den anderen Anziehungspunkt bildet der abstrakte Expressionismus. Kantor war lange Zeit der Herold dieser Richtung, hat sich jedoch vor kurzem den plastischen Materialwirkungen zugewandt, die denen Burris ziemlich nahe kommen. Die charakteristischsten dieser abstrakten Expressionisten sind **Dominik, Tchorzewski und Ziemski** (der begabteste von allen; er ist von der amerikanischen Technik beeinflußt). Parallel dazu versuchen gewisse Künstler eine kosmische Vision im Stil der Pariser abstrakten Landschaftsmalerei einzuflechten: **Brzozowski, Marian Boguscz, Jan Tarasin** und vor allen Dingen **Stefan Gierowski,** dessen Versuche der spatialen Integration eine frühzeitige Meisterschaft aufweisen.

Ota Janéceck
Die Einsamkeit, Öl, 1955

Josef Istler
Kopf, 1959

Jan Kotik
Der schöne Fehler, 1960



Libor Fára
Zerstörte Rhythmen, 1960

Jan Koblasa
Magdalena, 1959

J. Valenta
Triptych I

Jan Koblasa
Vor- und Nachher, 1960

M. Medek
Die rote Venus, 1959

Jiri Balcar
Dekret, 1960

Janosek Cestmir
IX, 1960

Bildha
misten
werde
der Be
den w
gezac
neuerl
größer
besitzt
deren

Viele

Nach s
am So
so kan
geholt
Paris,
Geschi
große
augenb
eine Be
seine h
bekann
viele M
lassen,
sonder
hängen
genblic
seine V
Unterso
gemein
vereini
Berufsl
Kunde,
leben.
Pariser
schied;
Polen v
mit den
die Mal
nischen
zu erfal
den zu
meisten
hangs.
schau g
schrieen
hoffen,
len Bege
wenigen

Bildhauer sind selten in Polen, und die meisten sind Akademisten geblieben. In bezug auf die Avantgarde muß gesagt werden, daß die Krakauer Gruppe einige Plastiker zählt, die der Beachtung wert sind. In Warschau wohnen jedoch die beiden wichtigsten: **Alina Szapocnikow** und **Alina Slesinska.** Die gezackten Formen der Ersteren sind sehr auffallend. Die neuerliche Entwicklung Alina Slesinskas gibt ihrem Werk weit größere Perspektiven in der Metallskulptur. In Alina Slesinska besitzt die polnische Bildhauerei eine hochbegabte Künstlerin, deren Werk großartige Überraschungen verheißt.

Viele Virtuosen und wenig wahre Poeten

Nach sechs Jahren kulturellem Liberalismus befindet sich Polen am Scheidewege. Was die Technik der Malerei betrifft, so kann man sagen, daß sie den geschichtlichen Rückstand aufgeholt hat. Die Künstler wenden mit Geschicklichkeit den in Paris, New York und Rom gebräuchlichen Formenschatz an. Geschicklichkeit ist jedoch nicht dasselbe wie Originalität. Die große Hoffnung der jungen Generation, **Jan Lebenstein,** wirkt augenblicklich in Paris, wo er auf der 1. Biennale von Paris eine Bestätigung erhalten hat. Er ist noch nicht 30 Jahre alt und seine hieratischen Silhouetten sind bereits in der ganzen Welt bekannt. Er ist eine einmalige Ausnahme. In ihm stecken noch viele Möglichkeiten. Es gibt noch einige andere, die uns hoffen lassen, jedoch wenige. In Polen mangelt es nicht an Virtuosen, sondern an wahren Poeten. Alles wird von der Stellung abhängen, die dem Künstler in der Zukunft eingeräumt wird. Augenblicklich kann in Polen heute jeder frei handeln und auf seine Weise schaffen. Der Staat macht keinen ideologischen Unterschied. Die Figurativen und Abstrakten sind in einer allgemeinen Gewerkschaft zusammengeschlossen, einer Künstlervereinigung, welche die Organisation und Verteidigung ihres Berufslebens sichert. Alle sind arm, denn der Staat, ihr einziger Kunde, kauft wenig. Alle betreiben angewandte Kunst, um zu leben. Ihre Existenz unterscheidet sich nicht fühlbar von dem Pariser „Start" ihrer westlichen Kollegen. Bis auf einen Unterschied; und zwar ist der Kreis des künstlerischen Lebens in Polen völlig handelsunfähig gemacht worden: keine Verträge mit den Galerien, keine Privatsammler, keine Spekulation auf die Malerei. Hinsichtlich des materiellen Erfolges sind die polnischen Künstler von Komplexen frei, ihre einzige Sorge ist, zu erfahren, was sich im Westen abspielt, um auf dem laufenden zu bleiben. Unsere künstlerische Avantgarde ist das am meisten geschätzte Ausfuhrprodukt jenseits des eisernen Vorhangs. Abgestumpft wie wir sind, müssen wir bis nach Warschau gehen, um das wahre Gesicht dieser hier so sehr verschrieenen lyrischen Abstraktion wiederzufinden. Wir wollen hoffen, daß diese Botschaft der Gefühlsbefreiung und der vollen Begeisterung des Individuums gesündere Früchte auf einem weniger erschöpften Boden hervorbringen wird.

Prag 1960

Der aus Polen kommende Reisende hat, wenn er die tschechoslowakische Grenze überschreitet, den Eindruck, ins Paradies zu gelangen. Die böhmischen, mährischen und slowakischen Ebenen sind zweifellos die wohlgeordnetsten der Welt, und die Berge der Tatra lassen an eine zentraleuropäische Schweiz denken. Prag, wie durch ein Wunder vom Krieg verschont, überwältigt den Besucher mit seinen historischen Schätzen und Kunstwerken. Die Tschechoslowakei, „rationale Schöpfung" des Versailler Vertrages, besitzt eine gesunde und ausgeglichene Wirtschaft und zeigt eine im Aufstieg begriffene Nation. Dieses reiche Land ist eine der Volksdemokratien, in denen die marxistische Ideologie am spürbarsten ist. Der kommunistische Staatsstreich fand im Jahre 1948 statt. Nach Ende des Krieges konnte sich das Land mehrere Jahre lang eines liberalen Regimes erfreuen, das sich bemühte, den Kulturaustausch mit dem Westen wieder aufzunehmen und zu entwickeln. Noch heute denkt man in Prag bewegt an die Veranstaltungen dieser Epoche zurück, an die französische Kunstausstellung (1946) und an die Internationale Ausstellung des Surrealismus (1947).

Die düstere Zeit

Mit dem Staatsstreich im Jahre 1948 beginnt für die Tschechoslowakei eine dunkle Zeit der Isolierung und politischer Unterdrückung. Diese Tendenz wird von den führenden Politikern des Landes durch die bedingungslose Annahme der Richtlinien Shanows und des sozialistischen Realismus noch verschärft. Dieses Prinzip einer planmäßigen Kunst bildet noch heute die offizielle Lehre der Partei, wenn sie auch seit 1957 etwas geschmeidiger geworden ist. Trotzdem kann diese Geschmeidigkeit nur als ein unbedeutender und vereinzelter Beweis von Toleranz angesehen werden, denn seit 1957 fanden in Prag nur vier individuelle Ausstellungen abstrakter Künstler statt, nicht eine mehr. Das künstlerische Leben wird durch diese dogmatische Strenge in direkter Weise beeinflußt. Die abstrakte Kunst wird in der Tschechoslowakei offiziell als eine Dekorationstechnik betrachtet. Der Staat akzeptiert abstrakte Motive, wenn es sich um Plakate, Buchillustrationen oder architektonische Dekoration handelt. Auf autonome Schöpfung hat der abstrakte Maler kein Anrecht. Zwar wird er vom Staat nicht verfolgt, doch ist es ihm praktisch unmöglich, seine Werke in einer Ausstellung zusammenzufassen, und erst recht, sie zu verkaufen. Seine geheime Tätigkeit wird von der Kritik ignoriert.

Derartige Arbeitsbedingungen erschweren die künstlerische Entwicklung, doch wirken sie sich weit mehr auf psychologischem als auf materiellem Gebiet aus, da der Staat häufig als Kunde für Werke angewandter Kunst auftritt. Die Prager Künstler leiden unter ihrer kulturellen Isolierung, nicht nur hinsichtlich des Westens, sondern auch ihres Kontaktes mit der lokalen Bevölkerung. Anläßlich einer von mir in einem Prager Bierlokal organisierten Diskussion konnte ich feststellen, daß den

jungen Künstlern die westliche Kunst durchaus bekannt ist. Diese Kenntnis ist allerdings rein theoretisch und beruht auf der Lektüre von Fachzeitschriften, die in allen öffentlichen Bibliotheken ausliegen. Von 15 Künstlern hatten nur 2 anläßlich einer Reise nach Venedig Werke von Burri gesehen, ein dritter kannte in Deutschland befindliche Originale von Dubuffet und Fautrier. Keiner hatte einen echten Tàpies gesehen. Dabei existiert in Prag eine praktisch geheime, aber bedeutende avantgardistische Aktivität. Allerdings handelt es sich hierbei um individuelle, kaum miteinander in Verbindung stehende Bemühungen. Eine größere Befreiung der Kunst würde genügen, eine künstlerische Bewegung von Gewicht an den Tag zu bringen. In dieser Hinsicht scheint die Tschechoslowakei größere Zukunftsaussichten zu haben als das viel liberalere Polen.

Eine lebendige Vergangenheit

Diese Situation ist nur scheinbar paradox. Die Tschechoslowakei hat Polen gegenüber den großen Vorteil, auf eine kohärente kulturelle Vergangenheit und eine gleichzeitig alte und junge künstlerische Tradition zurückblicken zu können. Die Kraftprobe der jüngsten historischen Ereignisse hat das kulturelle Kapital dieses Landes nicht angegriffen, das von den heute heimlich arbeitenden Künstlern lebendig erhalten wird. Früher oder später wird es Früchte bringen.

Seit Giotto und seiner Schule, seit 1360 und dem Meister Theoderik haben die tschechischen Primitiven die Elemente einer originalen Ausdrucksweise entwickelt. Später hat sich das böhmische Hochbarock auch nach italienischem Vorbild gerichtet (die berühmte St.-Nikolas-Kirche in Prag ist ein Abbild der Gesù in Rom). Zwischen diesen beiden extremen Polen der Gotik und des Hochbarock hat sich das Ausdrucksgenie der tschechischen Seele entwickelt.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts entstand in Prag eine moderne Schule, deren Bedeutung zwar lokal begrenzt blieb, die aber eine sehr zusammenhängende Entwicklung aufwies. Es handelt sich um Künstler, die meist zwischen 1875 und 1890 geboren wurden, und die sich vom Nach-Impressionismus eines Bonnard und dem Cloisonismus Gauguins bis zum Kubismus und Expressionismus hin entwickelt haben. In das Jahr 1912 fällt die allgemeine Wende dieser Maler zum Kubismus: **Jiranek, Filla, Slavicek. Kubista** (1884–1918), für dessen Werk in Prag während des ganzen Oktobermonats vorigen Jahres eine Rückschau veranstaltet wurde, gelangte zum Kubismus über den Futurismus, den er während seines Italienaufenthaltes (1910–11) kennengelernt hatte.

Die Tschechoslowakei ist auch die Heimat **Kupkas,** eines der Vorläufer der abstrakten Kunst. Die Abteilung für moderne Kunst in der Nationalgalerie in Prag besitzt einige hervorragende Werke dieses Künstlers, die bis jetzt in den Magazinen aufbewahrt wurden. Der Museumsdirektor, Herr Jiri Setlik, beabsichtigt in Kürze, eine Auswahl der Werke Kupkas in die ständigen Ausstellungsräume aufzunehmen. Die Nationalgalerie besitzt auch eine hervorragende Sammlung der französischen Schule, Gemälde von Daumier und Delacroix bis Douanier Rousseau, Picasso, Braque, Matisse und Derain. Diese Sammlung, die vor dem Kriege zusammengestellt wurde, ist seit zwei Jahren dem Publikum zugänglich.

Prag war zu Beginn der dreißiger Jahre eine Hochburg des Surrealismus. Seine bekanntesten Vertreter sind **Styrsky,** der Spezialist des Erotismus, **Janucek** und **Toyen,** der heute in Paris lebt. Merkwürdigerweise ist der Surrealismus in Prag seit dem Krieg fast völlig erloschen. Sein Einfluß ist nur noch indirekt als „Geisteshaltung" spürbar.

Die traditionelle Folklore verarbeiteten begabte zeitgenössische Maler, an erster Stelle muß man den Mährer **Capek** (1887–1945) und den Slowaken **Fulla** nennen.

Wir stehen also einer lebendigen, kontinuierlichen und homogenen Tradition gegenüber, die die modernen Maler weiterführen. Dieses Fortleben der Vergangenheit, zusammen mit dem politischen Rigorismus hat das Entstehen zahlreicher konformistischer Werke, die sich durch einen folkloristischen und akademischen Realismus auszeichnen, gefördert. Andererseits rückt dieser Tatbestand die Modernität einiger individueller Versuche in ein besonderes Licht.

Ein authentischer Avantgardismus

Jan Kotik, 1916 geboren, ist mit **Josef Sima** (nach Paris emigriert) das typischste Beispiel für diese Kontinuität. Sein Werk, schon vor dem Krieg aus den Ausläufern des Kubismus entstanden, entwickelt sich jetzt zu einem Expressionismus der Geste, auf halbem Wege zwischen Asger Jorn und Mattia Moreni. Sein sehr qualitätvolles Werk stellt ihn heute an die Spitze der mittleren Künstlergeneration. Seine Ausstellung von 1957 begründete eine Ära der Toleranz. Im Augenblick trifft er Vorbereitungen, um ein zweites Mal in Prag an die Öffentlichkeit zu treten. In ähnlicher Richtung und mit demselben Sinn für die Tradition arbeitet eine Reihe von Künstlern, unter denen Namen wie **Josef Istler,** dessen fließende Formen an den Surrealismus erinnern, **Libor Fara** mit seinen sehr dekorativen geometrischen Motiven und **Mrazek,** der eine orientalisierende Malerei mit thematischen Wiederholungen pflegt, ganz besonders hervortreten.

Jan Kotik stellt die Verbindung her zwischen dieser Generation und den eigenwilligen Versuchen der avantgardistischen Jugend. Ein neo-barocker Geist, manchmal mit einigen literarischen und surrealistischen Einschlägen belastet, beherrscht diese Kunstrichtung, die sich entschlossen auf die Seite des Anti-Konformismus gestellt hat, und die deshalb unmittelbar unter dem ideologischen Druck zu leiden hat.

Die Lebensbedingungen dieser jungen Maler sind äußerst hart: sie haben keinen festen Platz in dem offiziellen Kunstleben des Regimes. Mit Selbstverständlichkeit stellen sie täglich ihren Mut unter Beweis.

Eine geheime Gruppe junger Maler, zwischen 20 und 25 Jahren, hatte mich zu einer Ausstellung ihrer Werke gebeten, die alle mehr oder weniger von der Collagetechnik oder den Mineralkompositionen eines Tàpies angeregt waren. Diesen oft ungeschickten Nachbildungen fehlte es nicht an emotionaler Spannung. Ich möchte hier nur einen Namen erwähnen, nämlich **Vesely,** einer der Extravagantesten unter ihnen, der dicke Schichten von Kunststoffmassen auf vergoldete Rahmen aus dem 18. Jahrhundert anbringt.

Unter den Künstlern, die die Dreißiger erreicht haben, finden sich originelle Persönlichkeiten, so **Medek,** ein sehr literarischer und geschmackvoller Dubuffet, ohne dicke Farbschichtungen, und der Bildhauer **Koblasa,** dessen vertikale Gipsreliefs sich zu ergreifender Wuchtigkeit steigern (Die Heilige Sebastianserie, Symbol eines langen Todes). Eine Künstlerper-

sönlichkeit überragt unbedingt alle anderen: es ist **Jiri Balcar.** Balcar, der sich lange mit kalligraphischen Arbeiten befaßte, hat einen persönlichen graphischen Stil entwickelt, den er in seinen Gemälden mit einer sehr sparsamen Farbwertbehandlung verbindet, wodurch er eine spezifische und ausgeglichene Synthese erzielt. Dies bringt ihn ein wenig in die geistige Nähe zu einigen jungen Malern der römischen Schule, zum Beispiel zu Cy Twombly, Gastone Novelli und Achille Perilli.

Diese flüchtige Bilanz mag wenig ergiebig erscheinen. Für denjenigen, der die täglichen Lebensbedingungen dieser Künstler kennt, ist sie erstaunlich, ja sogar sehr ermutigend, um es unumwunden auszusprechen. Eine Persönlichkeit wiegt schwerer in Prag als in Warschau. Diese vereinzelten und geheimen Versuche vollziehen sich in einer Atmosphäre der Aufrichtigkeit und der Würde, die der Größe nicht entbehrt. Prag wird uns eines Tages in Erstaunen versetzen: diese große Hauptstadt birgt noch unberührt einen Reichtum an geistigen und menschlichen Energien. Wenn wir an die Zukunft des Westens glauben sollen – diese Zukunft wird nicht ohne Prag zu verwirklichen sein.

Pierre Restany

ANDRÉ MALRAUX

Sakrale Phantastik

Aus dem Band SUMER von A. Parrot mit freundlicher Genehmigung des Verlages H. C. Beck, München

Diese Kunst hat keine Beziehung zum „Schönen". Wozu aber dann? Wonach richteten sich ihre Schöpfer bei der Arbeit? Nach dem Sakralen gewiß; doch die Menschheit kennt viele Arten sakraler Kunst von der Ägyptens bis zu den Werken von Moissac.

Immerhin haben uns alle diese Kunstzeitalter in gleicher Weise zum Nachdenken über die traditionelle Ästhetik gezwungen, der es sogar noch nach der Entdeckung der japanischen Holzschnitte für selbstverständlich galt, daß sich der Künstler bei seinem Schaffen auf etwas Anschaubares beziehe.

Man hatte zunächst Kunst mit Nachahmung und Idealisierung verknüpft, dann mit Vergeistigung, christlicher Idealisierung. (Der Realismus ist ein vielschichtiger Begriff, er ist vielmehr ein Kampf gegen Idealisierung oder Vergeistigung als eine Nachahmung). Schließlich stellte sich, gefördert durch die Entdekkung ägyptischer und byzantinischer Kunst, der Begriff der Stilisierung ein. Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß alle Idealisierung Bewunderung wecken will und sich auf das Leben bezieht, ja sogar auf die Unsterblichkeit, während die Stilisierungen der Blütezeiten Verehrung zu wecken suchen und sich auf die Ewigkeit beziehen. Daher ihr tiefes Einverständnis mit dem Tod, der kein Hinscheiden, sondern eine endgültige Vereinigung mit dem Universum ist. Ägypten verkündet das, und wie sollten wir nicht an Ägypten denken, wenn wir uns mit Sumer befassen? Noch wissen wir wenig von den Anfängen ägyptischer Kunst, aber es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß eine so differenzierte Kunst wie die des Alten Reiches urplötzlich aus der Nacht hervorgetreten ist, und die Sahara scheint noch manche Überraschung zu bergen. Aus der Frühzeit der mesopotamischen Kunst kennen wir dagegen einige entscheidende Phasen. Wir können hier das Auftreten jener geheimnisvollen Schar von Dämonen verfolgen, die wir in Ägypten in friedfertiger Gestalt so zahlreich wiederfinden. In Sumer, genauso wie in Ägypten, in Mexico und Indien, ist das Sakrale auch der höchste Bereich des Phantastischen. Beachten wir aber, daß das Unsichtbare nur durch die Kunst Form gewinnt, selbst dann, wenn diese weit davon entfernt ist, sich als Kunst zu begreifen. Daher die beschwörende Macht des Künstlers, die Macht, durch seine Schöpfungen das zu vermitteln, was sich den Augen der Sterblichen sonst zwangsläufig entzieht.

Einen elementaren Ausdruck dieser Macht liefert uns Mesopotamien mit der verschwenderischen Fülle von Terrakotta-Figuren in seinen Grabkammern. Die Ägypter, die Chinesen, die Mayas haben in ihren Grabkammern Abbilder ihres alltäglichen Lebens aufgestellt; die Mesopotamier hinterließen dort

die dem Leben fremdesten Bilder, die ihre Künstler von Sumer bis Babylon geschaffen haben.

Mit diesen Bildern beginnt für uns ihre Skulptur. In einer Zeit, zu der in der Keramik ein strenger, geometrischer Stil einen Sieg des Geistes über das Chaos zu symbolisieren scheint, tauchen die schlangenköpfigen Göttinnen auf, die ein Kind mit erstauntem Fuchsgesicht an der Brust halten. Die Siegel dieser Zeit zeigen uns Vogelmenschen, deren frühe Vorfahren wir vielleicht in einigen der seltenen prähistorischen Figuren finden und deren letzte Form die assyrische Gottheit mit dem Adlerkopf ist. Von den ersten Siegeln bis zu dieser Gottheit wird der Vogelmensch immer weiter entwickelt, während die schlangenköpfigen Göttinnen und selbst die ihnen folgenden Fruchtbarkeitsgöttinnen durch keine große sumerische Skulptur fortgeführt werden. Mehr als tausend Jahre lang schafft die „unterirdische" Kunst ihre eigenen Formen in einer so ungeklärten Entwicklung, daß die Kunstgeschichte, die diese Formen nicht nach ihrem Stil einzuordnen vermag, sich auf diejenigen beschränken muß, die sie auf Grund der Umstände ihrer Entdeckung datieren kann. Ein ganzes Volk von Figuren tritt so in unser „imaginäres Museum", ohne in die Geschichte eintreten zu können.

Einige von ihnen sind fast formlos; bei anderen ist die vermeintliche Originalität ein Ergebnis der Ungeschicklichkeit ihrer Schöpfer. Wir erkennen diese leicht, denn die gleiche Ungelenkheit der Hand der Formenden bringt sie in verschiedenen Kulturen hervor. Wir erkennen aber auch den Akzent, den der Schöpfer seinem Werke geben wollte, denn wir haben das „Vorurteil von der Ungeschicklichkeit" aufgegeben, auf Grund dessen alle Fruchtbarkeitsgöttinnen aus Ton für uninteressant galten und noch vor kurzem infolgedessen überhaupt nicht gesehen wurden. Die Neigung des Kopfes bei den schlangengesichtigen Göttinnen, ihre Dreiecksgestalt von den Schultern (die die Form kleiner Flügel haben) bis zu den Füßen bezeugen schon einen entschlossenen künstlerischen Willen, wie er in den männlichen Figuren von Eridu nicht erkennbar ist. Wenn die *Göttin* im Museum zu Bagdad natürliche menschliche Größe besäße, wäre sie eine ergreifende barbarische Statue, und gleich vielen anderen zeugte sie von einer Freiheit, die Mesopotamien seiner großen Skulptur nicht zugestanden hat.

Lassen wir die unzulänglichen Nachahmungen von originalen Schöpfungen beiseite; lassen wir sogar die Terrakotta-Reliefs beiseite, die die monumentale durch eine intime Sprache ersetzen und die sich zu den größeren Arbeiten in Stein verhalten wie die Tanagrafigürchen zu den griechischen Statuen. Es bleibt ein ganzer unterirdischer Strom, der zutage tritt, versickert und wieder erscheint, von den schlangengesichtigen Göttinnen bis zu den späten Terrakotta-Figuren, von den Fruchtbarkeitsgöttinnen bis zu den Idolen von Aleppo. Wo immer sich dieser Strom verläuft, finden wir eine unverkennbare Anpassung an menschliche Formen, wie sie die Skulptur zeigt; aber die Skulptur verbirgt uns die Freiheit, von der die Terrakotta-Figuren Zeugnis ablegen. Und doch bestimmt diese Freiheit die Skulptur wie ein geheimer magnetischer Pol.

Stellen wir uns die hier abgebildete *Fruchtbarkeitsgöttin* und das *Idol* von Aleppo in natürlicher Größe vor. Beide verwundern uns stärker als die *Göttin* von Bagdad, weil sie zu einer offensichtlich ausgereifteren Kunst gehören. Von einer primitiven Nachbildung des Weibes kann keine Rede sein. Für sich allein lassen diese Köpfe nicht an Gesichter, sondern an Masken denken. Vom Geiste Ägyptens sind wir weit entfernt; weniger weit vielleicht von den ephemeren Reichen Mexikos, mit denen die Mesopotamiens durch die traumhaften Treppen ihrer Zikurrats, durch ihre Astrologen und selbst durch ihre Vorliebe für Gold und Federkleider dunkel verwandt sind. Denn der Grundzug dieser Kunst ist der Zug zu sakraler Phantastik. Der wie eine Kordel anmutende Gesichtskranz des *Idols* von Aleppo erinnert an Darstellungen auf den Stelen der Mayas und im Codex Borgia, sowie auch an die Flechtwerk-Figuren der irischen Miniaturen, in einer Welt, die man zu Unrecht als dekorativ bezeichnet hat, denn es ist das Reich dessen, was auf Erden nicht existiert und dort nur existieren kann, wenn der Künstler es sichtbar macht. In den Manifestationen, die sich über diese Hieroglyphen des Unsichtbaren erheben, zeigt der sumerische Genius die Strenge der Wüste. Bei aller Üppigkeit seiner Mythologie stellen seine Statuen ein Volk von Adoranten und Göttern dar. Wenn er für die Lebenden und nicht für die Toten schafft, ist es die menschliche Gestalt, die das darzustellen hat, was nicht Mensch ist; wahrscheinlich will er auch mit ihr nichts anderes, als was seine Künstler mit den Terrakotta-Figuren der Grabstätten bezweckt haben.

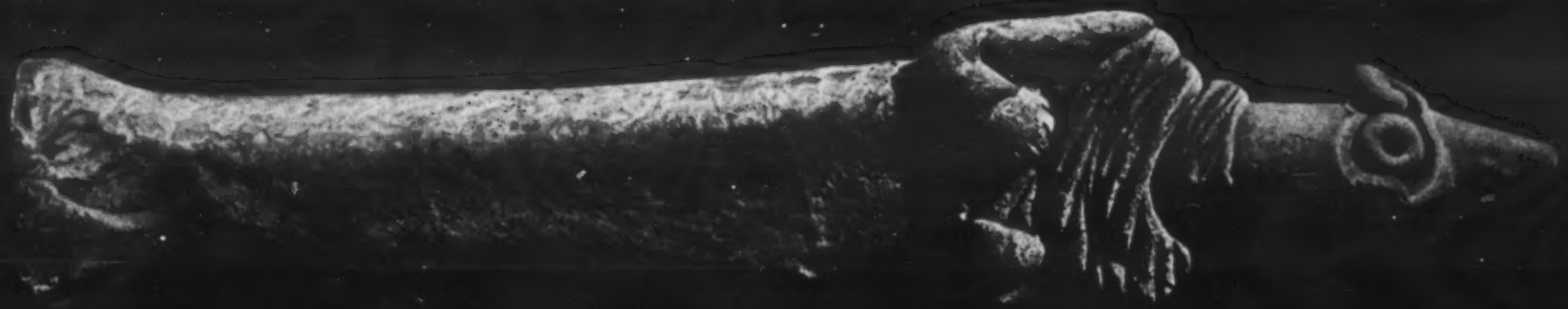
Hier tritt die tiefe Dualität in Erscheinung, die den meisten Künsten, die wir wieder zum Leben erweckt haben, innewohnt: sie besteht darin, daß durch die menschliche Gestalt das ausgedrückt werden soll, was nicht der Mensch ist. Übersehen wir nicht, daß die buddhistische und die christliche Kunst eine vom Gefühl getragene Vergeistigung gebracht haben, deren Ausdrucksmittel nicht die einer sakralen Vergeistigung sind. Unsere sakrale Skulptur ist seit dem romanischen Christentum tot, und während der *Gott Abu* und der *Ewige* von Moissac eine dunkle Verwandtschaft zeigen, ist zwischen diesem und einem Christus von Fra Angelico nichts davon zu spüren. Man bezeichnet die sumerischen Götter, ebenso wie die mexikanischen, zumeist noch als Idole. Was aber ist ein Idol? Die Konquistadoren hielten die Götterbilder der Azteken keineswegs für Statuen; für sie waren es Dämonen, und darum wurden sie von ihnen verbrannt. Die Azteken selbst hatten ein Gefängnis für die „Götter" ihrer besiegten Feinde errichtet. Das 19. Jahrhundert sah im Idol den Fetisch, Gegenstände, denen von ihren Verehrern eine übernatürliche, in unseren Augen eingebildete Macht zugeschrieben wurde. Von diesem Gesichtspunkt aus besteht zwischen einem afrikanischen Meisterwerk und einem Knüppel kein Unterschied. Über die Schaffung eines Idols machte man sich keine Gedanken, da man überzeugt war, daß die Afrikaner ihren Figuren diese Form gaben, weil sie unfähig waren, den menschlichen Körper nachzubilden oder zu idealisieren. (Die Spanier waren stärker beunruhigt worden, weil sie in Mexiko ein großes Reich und große Pracht vorfanden.) Sobald die Idole aufhören, „Männchen" zu sein, und wir sie ernstnehmen, wird das Problem, das ihre Erschaffung dem Künstler aufgibt, deutlich: es handelt sich darum, eine Gestalt zu schaffen, die etwas anderes zu sein hat als das, was sie darstellt. Genausowenig wie wir ein Bild, das nichts anderes als eine täuschende Nachbildung des Tatsächlichen ist, als Kunstwerk zu bewundern vermögen, hätte ein Sumerer zu einer Gestalt beten können, in der er nichts anderes als die Nachbildung eines Menschen gesehen hätte. Die magische Kraft jeder Statue war gerade durch das gewährleistet, was sie von einer solchen Nachbildung unterschied.

Idol, Ausschnitt, (3. Jt.) Aleppo

n Mas-
nt; we-
kos, mit
reppen
ch ihre
sind.
r Phan-
es *Idols*
en der
ntwerk-
zu Un-
ch des-
n kann,
tionen,
heben,
ei aller
olk von
en und
alt, die
ch will
nit den

neisten
wohnt:
as aus-
en wir
e vom
n Aus-
d. Un-
rentum
oissac
m und
. Man
tikani-
e Kon-
swegs
len sie
ängnis
. Jahr-
on ih-
einge-
sichts-
rwerk
eines
zeugt
, weil
bilden
ruhigt
Pracht
sein,
schaf-
arum,
s das,
nichts
lichen
merer
ls die
gische
as sie

Idol, Ausschnitt, (3. Jt.) Aleppo



A: Idol, Aleppo B: Idol, Bagdad
Idol, Ausschnitt, Damaskus

A: Idol, Aleppo B: Idol, Bagdad

Idol, Aussehnitt, Damaskus

Tell Asmar, Mann mit Becher (3. Jt.), Chicago

Tell Asmar, Göttin (?) (1. Hälfte 3. Jt.), Bagdad

Tell Asmar, Glot Abu (?), Ausschnitt (1. Hälfte 3. Jt.), Bagdad

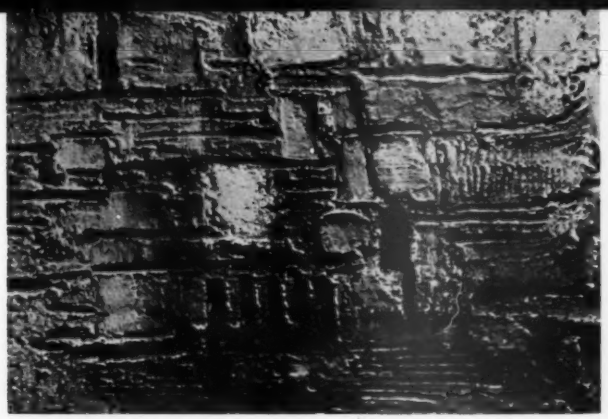
Tell Asmar, Goh Abu (?), Ausschnitt (1. Hälfte 3. Jt.), Bagdad

AUSSTELLUNGEN

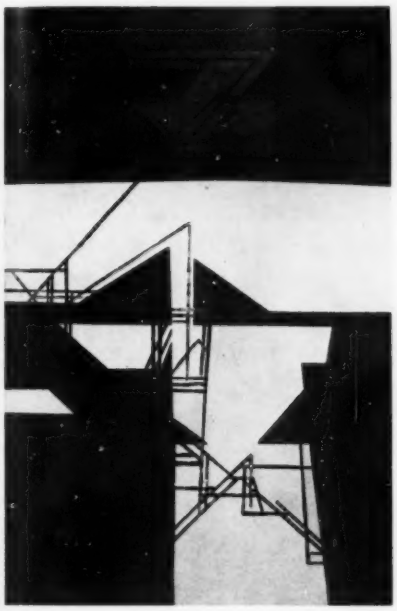
Galerie Brusberg, Hannover:
Heinz Trökes, 1960

Galerie Änne Abels, Köln:
Gabriele Münter, 1911

Kunstmuseum Düsseldorf:
Alexander Archipenko, 1916

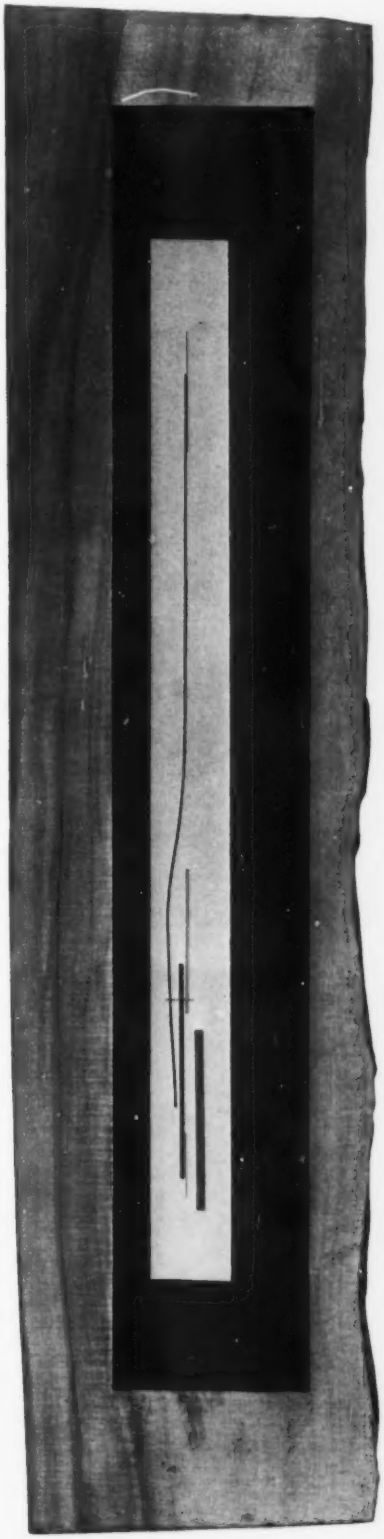


Galerie Netzel, Worpswede:
Werner Kausch

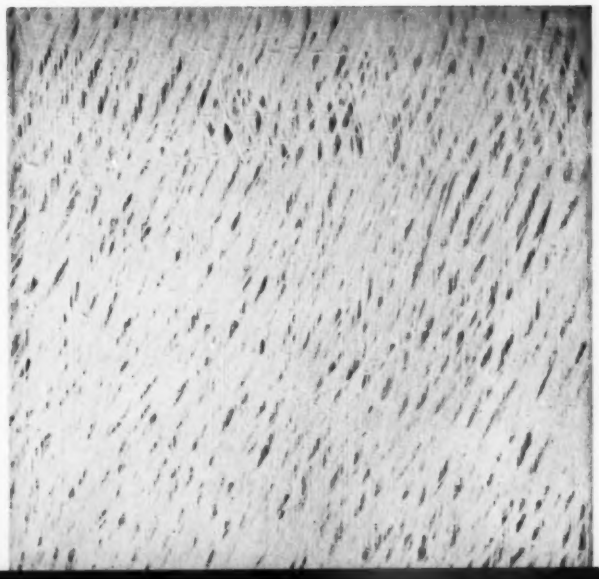


Galerie der Spiegel, Köln:
Gerhard Wind

Haus Salve Hospes, Braunschweig:
Paul Mansouroff



Galerie Seide, Hannover:
Raimund Girke



H. Tomaszewski
Aussteilung Henry Moo

Badischer Kunstverein, Karlsruhe:
POLNISCHE PLAKATE

H. Tomaszewski
Polnische Künstler in Moskau

Fotos: W.

Jan Lenica
Das Ei (F. Marceau)

Jan Lenica, Phädra (Racine)

A. Huszowska
Tod des Radfahrers

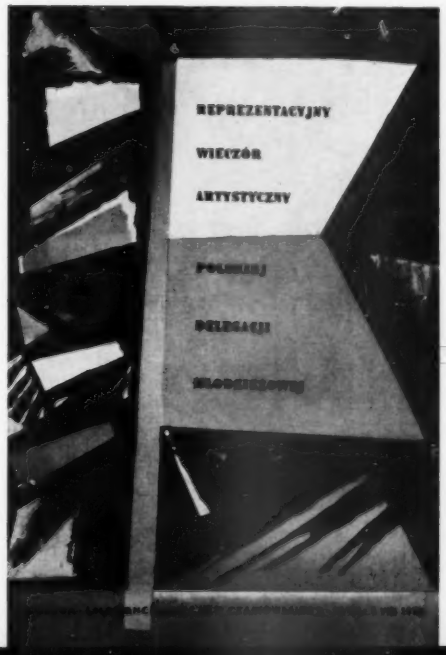


Foto: W. Schmidt

R. Cieslewicz
Chopin-Festival 1959

Hermann Bartels, 1959, 60 x 71

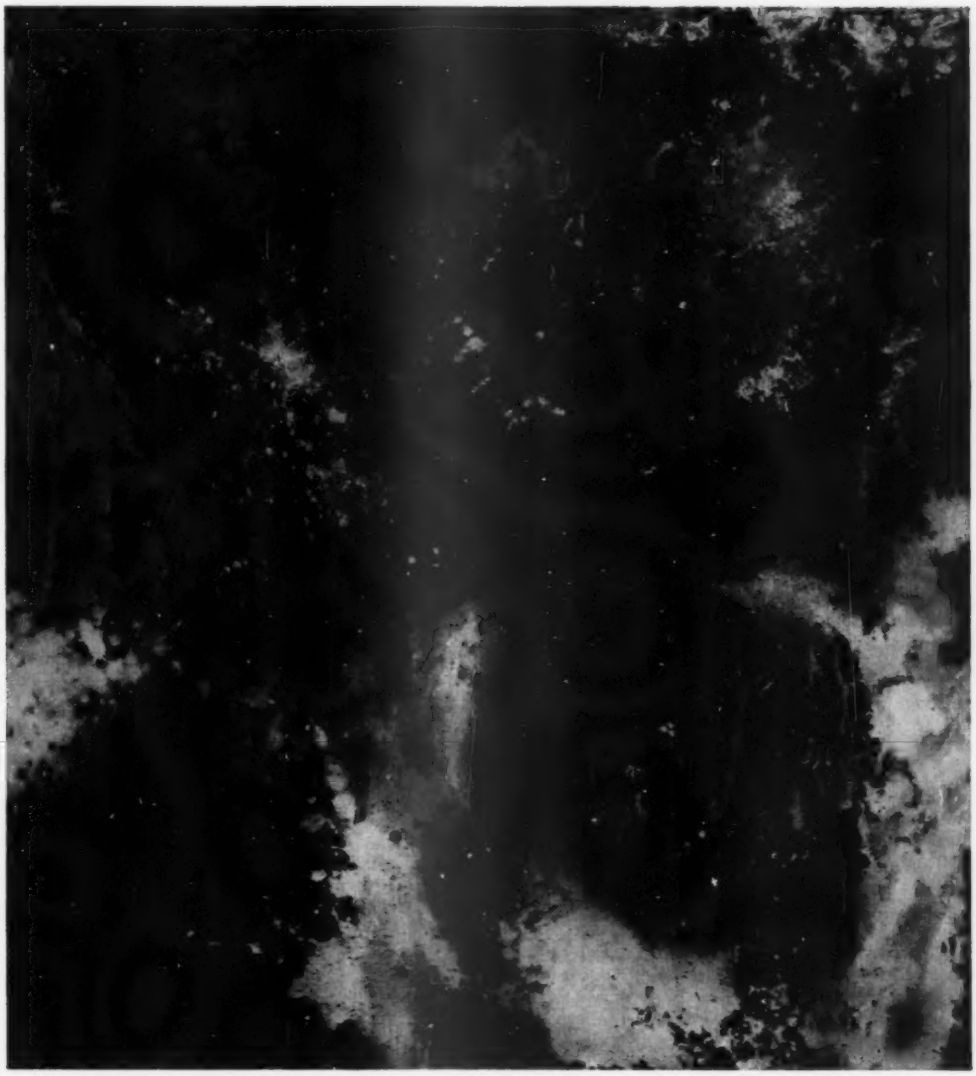
Hermann Bartels, 1960, 120 x 90

WIR STELLEN VOR:

Hermann Bartels

Geb. 1928 in Riesenburg/Westpr. Ausbildung 1948—52 Atelier Bernecker. Lebt in Düsseldorf.
Einzelausstellungen in Frankfurt, Wiesbaden, Wien, Lausanne. Beteiligung an größeren Ausstellungen in Paris, Montreal, Düsseldorf.

Hermann Bartels, 1960, 120 x 90



Otto Greis
Blauer Aufbruch, 130 x 115, 1952

Otto Greis, geboren 1913 in Frankfurt a. M., gehört zu den frühesten deutschen Tachisten. Er war eines der Gründungsmitglieder der Frankfurter Gruppe „Quadriga", die sich später auflöste. Nach Vorbereitungen zum Ingenieurberuf entschloß er sich 1933 zur Malerei. Zahlreiche Ausstellungen, die erste in der Zimmergalerie Franck (1952), machten ihn im In- und Ausland bekannt. 1960 erschien unter dem Titel „Imaginationen" eine Folge seiner Serigraphien im Agis-Verlag. Der Künstler lebt seit 1956 in der Nähe von Paris.
Sein farbensprühender „Blauer Aufbruch" steht am Anfang der exzessiven Malerei des Tachismus in Deutschland. Neuere Bilder des Malers sind weniger raumbetont. In ihnen wird die Farbe neu an Fläche, Form und Linie gebunden.

AUSSTE

KUNSTBRI

Von der G
in der Ge
mund Gi
herrschte
„Die Kuns
mit denen
schiedene
epoche n
haltsamk
einzige,
gen sich
Entwicklu
zuverzi
wendung
bestimmt
in Berlin
zwei Jai
und schi
Kunstha
breite st
phezeite
gleichen
Bahnau
Entwickl
Mitglied
dieser
und Sc
das Lei
mehr fr
so auf
mobile
führun

KUNSTBRIEF AUS NIEDERSACHSEN

Von der **Galerie Seide**, Hannover, wurde gleichzeitig in ihren eigenen Räumen und in der **Galerie Diogenes**, Berlin, eine repräsentative Gemäldeausstellung von **Raimund Girke** (30) veranstaltet. In den Kritiken zu diesen beiden Ausstellungen herrschte weitgehend eine ähnliche Ratlosigkeit wie in Curt Schweichers Pamphlet „Die Kunst ist tot . . ." Girke gehört zu jenen „Seriellen, Monochromen, Reduktiven", mit denen nach Schweicher die Kunst endgültig zu Grabe getragen wurde. Aus verschiedenen Lagern der „Moderne" haben sie sich aufgemacht, unserer Wohlstandsepoche mit einer besonderen Art formaler, farblicher und kompositioneller Enthaltsamkeit zu antworten. Sie „reduzieren" ihre Möglichkeiten auf möglichst eine einzige, die dann mit bisher unbekannter Sensibilität vorgetragen wird. Sie bekennen sich zur Einsilbigkeit, zur freiwilligen Armut der Mittel. Hier vollzieht sich eine Entwicklung zur empfindsamsten Kargheit, hier wird im ästhetischen Bereich Konsumverzicht zugunsten von Intensität gepredigt, hier wird eine Tendenz der Abwendung vom Weltgeschrei und Rummel spürbar, die im Religiösen dem Verhalten bestimmter Mönchsorden ähnelt. Girke (Kunstpreis der Stadt Wolfsburg 1959) zeigte in Berlin und Hannover Gemälde in den „reinen" Farben schwarz und weiß. Seit zwei Jahren hat er einen bis dahin geübten vielfarbigen Tachismus aufgegeben und schreibt jetzt unter weitgehendem Verzicht auf herkömmliche Komposition mit Kunstharz schwarz-weiße Formenserien und -rhythmen von erstaunlicher Variationsbreite statistisch und energetisch nieder. Was Girke bei Seide als Maler zeigte, propheze ite Dipl.-Ing. **Werner Ruhnau**, der Erbauer des Gelsenkirchener Theaters, zur gleichen Zeit in zwei vielbeachteten Vorträgen in Hannover für die Architektur. Ruhnau sprach in der Galerie Seide und in der Technischen Hochschule über „Die Entwicklung von der materiellen zur immateriellen Architektur hin". Ruhnau ist Mitglied der „Internationalen Architekten-Gruppe für mobiles Bauen" und ist mit dieser der Meinung, daß Architektur nicht mehr wie bisher primär die Entwicklung und Schaffung einer statisch fixierten, einer immobilen Bauform sein dürfe, in die das Leben nachträglich hineingepreßt werde. Der Architekt der Zukunft habe vielmehr freie, nicht fixierte Lebensräume durch „immaterielle, energetische Bauformen" so aufzubereiten, daß der Mensch sich in ihnen selber veränderliche, weitgehend mobile Wohnformen schaffen könne. Ruhnaus allgemeine grundsätzliche Ausführungen glichen einem provokativen Manifest, seine speziellen Hinweise auf die zu wünschende Theaterarchitektur (die inzwischen auch in der von Henning Rischbieter in Hannover redigierten Zeitschrift „Theater Heute" abgedruckt wurden) waren ein sehr persönliches Engagement für die Ideen des zuvörderst aufgestellten Manifests. Ruhnau unterstützte seine Leitsätze für „immaterielles Bauen" durch Lichtbilder monochromer und serieller Malerei. Sein Fernziel ist eine Akademie, in der in Forschung und Lehre die Tendenzen zur Immaterialisation in der Architektur und Bildenden Kunst gefördert werden. Erste informative Gespräche mit offiziellen Stellen in Niedersachsen zur Verwirklichung einer solchen Akademie haben bereits stattgefunden.

Wie sehr neueste Absichten der abstrakten Kunst mit ältesten verwandt sein können, wurde im **Haus Salve Hospes** des Kunstvereins Braunschweig klar. Hier lag mit einer Ausstellung des Lebenswerks von **Paul Mansouroff**, der ersten Kollektivschau dieses russischen Malers seit 30 Jahren und der ersten deutschen Ausstellung seines Oeuvres, eine verdienstvolle kunsthistorische Arbeit des Kustos des Braunschweiger Kunstvereins, Dr. Peter Lufft, vor. Lufft stieß bei der Beschäftigung mit Malewitsch auf dessen Kameraden aus den Oktoberrevolutionstagen, auf den heute in Paris lebenden Paul Mansouroff. Der Künstler gehörte seit 1917 jener russischen Avantgarde an, die eine Art sozialen und wissenschaftlichen Utopismus auf einfachste abstrakte bildnerische Formeln brachten und daran glaubten, daß solche Formeln die adäquaten künstlerischen Äußerungen zu den vulkanartigen gesellschaftlichen Eruptionen ihres Landes, zur Revolution des Proletariats seien. Mansouroff mußte seinen Glauben an die Freiheit der Künste wie viele andere mit Nichtachtung, lebensgefährlicher Kritik und 1928 mit Emigration bezahlen. In Paris begann er völlig verbiestert naturalistische Früchtestilleben zu malen, nahm danach in Auftragsarbeiten für Tapeten- und Stoffmuster manches von der informellen Malerei vorweg und hat erst vor zwei Jahren wieder an seine frühen Bilder angeknüpft. Damals wie heute ist den Bildern ein kontemplativer Zug zur möglichst einfachen Formulierung eigen. Luffts Braunschweiger Mansouroff-Katalog ist eine bemerkenswerte Arbeit kunsthistorischer Sicherung.

Der noch junge **Kunstverein Wolfsburg** zeigte in der Bürgerhalle des Rathauses 72 Gemälde und Graphiken von **Max Pechstein**, eine Ausstellung, die zuvor anläßlich der Berliner Festwochen vom Kunstamt Charlottenburg in Westberlin veranstaltet wurde. Die Bilder stammten aus dem Privatbesitz der Witwe des Malers, Frau Martha Pechstein. Außer zwei Arbeiten aus der „Brücke"-Zeit datierten alle Bilder aus der Zeit von 1920 bis 1949 und zeigten den Künstler als gemäßigten Expressionisten, dessen Weg immer mehr in eine kraftvolle Naturverbundenheit einmündete: ein neuer Mut zur Einfachheit, in der nicht wenig von den originalen „Brücke"-Absichten bewahrt blieb, aber Besinnung auf ganz eigene Kräfte wichtiger wurde. Von großer Sicherheit vor allem die Tuschezeichnungen.

Der **Kunstkreis Hameln**, dessen Mitglieder in der kleinen aber für das Weserbergland zentral gelegenen Rattenfängerstadt vor zwei Jahren unter erheblichen Opfern ein eigenes Kunststudio errichteten und dort bereits bemerkenswerte Ausstellungen veranstalten konnten, zeigte 86 Arbeiten von **Fritz Grasshoff** (47). Der abwechselnd in der Heideresidenz Celle und in Südschweden lebende Künstler ist mit seinen Gemälden und Graphiken auf dem besten Wege, die gleiche Beachtung zu finden, die er mit seinen vier Gedichtbänden (Halunkenpostille, Auflage 35 000) schon errang. Grasshoff begann in seinen Bildern als Erzähler, surreal, versponnen, grimmig und komisch zugleich, seine Formen aus Uraltem und Nigelnagelneuem zusammenspintisierend. Immer entschlossener ist er dann zur Abstraktion vorgestoßen: Freiheit hier aus vielschichtig Eigenem formulierend, ohne den Gegenstand ganz zu entlassen.

Die **Galerie Schmücking**, Braunschweig, konnte dem Publikum in Zusammenarbeit mit dem dortigen **Herzog-Anton-Ulrich-Museum** Lithografien des 1895 geborenen Florentiners **Massimo Campigli** zeigen. In den Blättern des seit 1919 in Paris lebenden Malers werden archaische Erinnerungen und gegenwärtige Realitäten heiter vermengt — und das geschieht in einer bestimmten figürlichen Monotonie. Schmücking ist etwas Erwähnenswertes gelungen, was sonst im bundesrepublikanischen Kunstleben selten ist: die örtlichen städtischen und staatlichen Museen arbeiten vorurteilslos mit seiner Privatgalerie zusammen. Das ortsansässige Kunstpublikum profitiert davon.

Einen Verkaufserfolg von mehreren Bildern und Grafiken hatte in der Galerie **Friedrich Netzel**, Worpswede, der hannoveranische Maler **Werner Kausch** (36). Mit 30 Gemälden und 12 Graphiken wurde ein Überblick über Kauschs Arbeit von 1950 bis 1960 gegeben. Der aus dem Ruhrgebiet stammende Maler kam vom straff komponierten gegenständlichen Bild über konstruktive Bildordnungen zu strukturell organisierten Bildern, in denen insgesamt Ordnungsbewußtsein und sinnlich zupackendes Temperament in gleicher Weise beteiligt sind. Kausch schritt motivlich eine weite Strecke von der inaugurierten technischen Landschaft bis zur geistig wahrgenommenen Urlandschaft ab. Alle Bilder sind von der Wahrnehmung hergeleitet. Seine Zeichnungen deuten auf einen noch verborgenen Plastiker hin.

Rudolf Jüdes

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Es ist an dieser Stelle zumeist die Rede von Ausstellungen und Museen, selten aber von den Leuten, die für sie verantwortlich zeichnen. In Köln wurde der Direktor der Landesgalerie Hannover, Professor von der Osten, als Generaldirektor an die Kölner Museen in der Nachfolge Prof. Försters berufen. Für eine äußerst schwierige Position — der Generaldirektor hat die Aktivität der gesamten Kölner Museen, die von bedeutenden Kennern ihres Faches geleitet werden, zu koordinieren, er hat Einfluß auf die Ausstellungstätigkeit der Stadt und ist überdies Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, dessen Schwerpunkte bei der alten Kölner Malerei, den großen Niederländern wie auch bei der Moderne liegen — für dieses reiche Arbeitsgebiet fand man einen Mann, dessen Klugheit und Kenntnisse eine gewissenhafte

Arbeit verbürgen. Daß sich der zurückhaltende Hannoveraner den temperamentvollen und dynamischen Dr. Keller von der Kunsthalle in Bremen als Mitarbeiter holte, läßt auf eine gute Teamarbeit hoffen.

Ist man in Köln, nicht zuletzt dank eines energischen Kulturdezernenten, bereit, um der Sache willen lokale Zwistigkeiten hintanzustellen, so verbrauchen sich in Düsseldorf die entsprechenden Gremien in endlosen Intrigen. Das Kunstmuseum ist seit zweieinhalb Jahren ohne Direktor, der junge, gewiß gelegentlich unbequeme und nicht immer geschickte Leiter an der Kunsthalle, Dr. Rathke, dem im Verein mit seinem Kollegen Dr. Hering einige bedeutende Ausstellungen gelangen (Dada, Kirchner etc.) wandert nach Frankfurt ab. Hier kann nur noch ein unbequemer Mann helfen, der eine eigene, unabhängige Meinung vertritt und der der wohlhabenden Stadt unmißverständlich bedeutet, daß Geld verpflichtet, daß eine Stadt, die eitel den Titel „Kunststadt" führt, sich diesen Anspruch etwas kosten lassen muß; kurz, daß viel Versäumtes endlich nachzuholen ist. Die Sammlung Thompson, aus der der Staat Nordrhein-Westfalen in anerkennenswertem, wenn auch nicht gerade geschickt realisiertem Entschluß die Klee-Sammlung erwarb, wäre eine Gelegenheit. Und man sollte erkennen, daß 5 Millionen für einen Kauf en bloc zur Bildung eines neuen Schwerpunktes im Museum besser angelegt sind als 500 000 für „Lückenfüller". Es müßte doch möglich sein, die ins Kölner Wallraf-Richartz-Museum reichlich fließenden Düsseldorfer Industriegelder für die eigene Stadt zu aktivieren!

Mit dem Stichwort **Sammlung Thompson** wären wir bei den Ausstellungen. Das Düsseldorfer Museum beherbergt diese großartige Sammlung, die mit über 300 Werken zum Verkauf steht, in seinen Räumen: Eine echte Sensation. Hier wurden nicht nur Inkunabeln der modernen Kunst in großer Zahl um der Anlage und des Prestiges willen gekauft, sondern hier wurde mit Spürsinn und Griff für das Wesentliche eine Kollektion zusammengetragen, die den Stempel ihres Initiators trägt. Abgesehen von der großartigen **Klee-** und **Picasso**-Gruppe (Klee wurde seit 1928 von Thompson erworben!), findet man ein Ensemble köstlicher **Schwitters**-Collagen, wie sie so gleichmäßig und überzeugend in der Qualität in der großen, bahnbrechenden Ausstellung Dr. Schmalenbachs in der Kestnergesellschaft 1956 nicht zu finden war. Um noch ein paar Stichworte zu geben: Da hängt eine ausgezeichnete Gruppe von **Légers, Dubuffets** und **Fautriers** in bester Auswahl. **Giacometti** dürfte wohl nirgends so ausgezeichnet wie in dieser Sammlung vertreten sein. Daß neben so hervorragenden Werken gelegentlich auch einmal nicht ganz gleichrangige Werke stehen (etwa der späte **Miró** und die Auswahl der **jungen Amerikaner**) schmälert die Bewunderung für die sammlerische Leistung in keiner Weise. Dennoch hat diese als Ausstellung bedeutungsvolle Schau einige Pferdefüße: Die Besitzverhältnisse sind nicht eindeutig angegeben, und man wird den Verdacht nicht los, daß doch mehr als 12 Bilder und vier Plastiken von Beyeler zur „Arrondierung" hinzugefügt wurden. Hier könnten präzise Angaben manche Gerüchte eindämmen. Und schließlich ist es eine Frage, ob staatliche und städtische Stellen sich so eindeutig in den Dienst des Handels stellen sollten, dessen Gewinnchancen sie damit nur fördern. Eine vom Händler in den Ausstellungshallen initiierte Exposition wäre gewiß der gemäßere und auch korrektere Weg gewesen.

Im Vergleich zu dieser großartigen Schau hat die zuvor in den Räumen des Kunstmuseums veranstaltete **Archipenko**-Retrospektive einen recht schweren Stand. Das Kunstmuseum, mit einem geringen Etat für dergleichen Ausstellungen ausgestattet, bringt verhältnismäßig wenig Sonderausstellungen und bekundet sein großes Interesse an diesem Plastiker, indem es nach 4 Jahren bereits die zweite Überschau präsentiert. Jedoch auch von dieser Ausstellung wird der Betrachter nicht mehr überzeugt als zuvor: Archipenko zehrt von seinem Ruhm als früher Kubist, der unbestritten ist, aber das Danach sinkt bis in die Niederungen des Kitsches (Plexiglasplastiken) ab, und man ist dankbar, daß die neuesten Werke wenigstens vom Technischen her wieder delikater gearbeitet sind.

Mit einem Maler des künstlerischen Aufbruchs am Beginn des Jahrhunderts macht auch das Essener Folkwangmuseum bekannt. Es zeigt Rollenbilder von **Hans Richter**, der zur Dada-Gruppe zählt und dem der avantgardistische Film wichtige Impulse verdankt, die zum Teil bis heute unausgewertet blieben (folgerichtig sind auch zwei wichtige Filmwerke Richters während der Ausstellung in Essen zu sehen). Richters Rollenbilder — im technischen Prinzip von japanischen Vorbildern angeregt — sind jedoch als malerische Erzeugnisse eine Enttäuschung. Dort, wo ihre Herkunft von Filmvorlagen deutlich erkennbar ist, wo man das Abrollen des späteren Filmstreifens nachvollziehen kann, wo die Dynamik der Bewegung im Zeitlupentempo erkennbar ist, sind sie als Sonderfälle von historischem Interesse. Je weiter sich Richter jedoch von der streng konstruktiven Sprache der zwanziger Jahre entfernt, desto unverbindlicher werden seine Bilder.

Ein Rundgang durch das Museum macht übrigens deutlich, wie wirksam eine kontinuierliche und besonnene Museumspolitik sich auswirken kann: Aus Anlaß der Eröffnung des nun gänzlich fertigen Museums (siehe KW 10/XIII) gelang es, eine Reihe von Stiftungen, die in Übereinstimmung mit den Wünschen des Leiters gemacht wurden, für das Haus zu gewinnen. Sie füllen zwar nicht die durch braune Bilderstürmer gerissenen Lücken, bewirken jedoch in der Abfolge eine erfreuliche Geschlossenheit der Sammlung.

Köln hat in konsequenter Verfolgung seiner Ausstellungen von Kunstwerken alter Kulturen nach den Etruskern, den Inkas nun die **Kunst der Hethiter** erstmals in Europa ausgestellt. (Die Schau wandert weiter nach Darmstadt, Berlin, Zürich und Den Haag.) Eine Ausstellung, die sicher nicht so publikumswirksam ist wie die etruskische und die peruanische, weil dort in Schmuckkabinetten Pracht wie Exotismus die Besucher anlockte. Hier findet man eine rein archäologische Schau — in der Hauptsache Idole, Keramik und Plastikfragmente umfassend. Das Material also ist spröder, die Historie weitgehend unerforscht, doch hat dies natürlich keinen Einfluß auf die Qualität der Schau, und es ist dem Rautenstrauch-Joest-Museum wie dem Deutschen Kunstrat zu danken, daß sie dennoch oder gerade deshalb diese Ausstellung nach Deutschland brachten. Diese fernen Kulturen, fünf- bis viertausend Jahre zurückliegend, entziehen sich weitgehend unserem ästhetischen Urteil. Wir betrachten sie losgelöst von ihren historischen Bindungen, sie vergleichend mit Heutigem und mit vergangenen, uns aber vertrauteren Kulturen. Wir bewundern die Formung von Amphoren und Krügen, die über Jahrhunderte hin mit den einfachsten Mitteln immer feiner durchgeformt wurden, bewundern die strenge Stilisierung der wenigen überkommenen Plastiken und Reliefs, die offenbar bereits hochentwickelte Kunst der (Keil)Schrift, doch vermögen wir kaum die Geheimnisse zu lüften, die diese Dinge umgibt.

Bleiben in unserer Chronik noch einige junge Künstler nachzutragen. Die **Galerie Abels** (Köln) hatte eine gute Schau mit Werken von **Burri** zusammengetragen, aus der besonders kleine Stoffmontagen in Schwarz, Braun und Rot im Gedächtnis bleiben, sowie eine größere, weniger bildhafte und darum auch weniger gefällige Komposition mit brauner Sackleinwand. Die Poetisierung des Materials, in günstigen Fällen ohne geschmäcklerische Komponenten gelungen — ähnlich wie bei Schwitters —, wird erreicht, indem seine banale Herkunft nirgends verschleiert wird. Es folgte in der gleichen Galerie eine **Gabriele-Münter-Ausstellung**, deren Schwergewicht auf den frühen Arbeiten lag. Hier konnte man einige Bilder finden, die in ihrer lapidaren Vereinfachung mit wenigen Farben und Formen einen Zug ins Monumentale aufweisen, doch vertritt diesen überzeugenden Lösungen später das Gefällige immer mehr den Weg.

Im **Spiegel** (Köln) stellte **Gerhard Wind** aus, der seit einiger Zeit zu den jungen, von dieser Galerie geförderten Künstlern zählt. Sorgsame Konstruktionen von großer Gewissenhaftigkeit (mit dem Mut zum nicht modischen Konstruktivismus), doch von einer Kühle, die selten durch einen Elan belebt wird. Man vermißt den „Fehler im System", der soviel Akkuratesse erst das Leben geben würde. Ursprünglicher, soweit man diesen Ausdruck bei derartigen Arbeiten anwenden kann, sind seine grafischen Blätter.

In der **Galerie Schmela** (Düsseldorf) zeigte **Heinz Mack** seine jüngsten Arbeiten, Bilder, Lichtreliefs und Lichtmobile, wenn man die bewegten Reliefs einmal so bezeichnen soll. Je mehr jedoch Mack seine Reliefs in Bewegung versetzt (eine gerillte, dicke Glasscheibe, die gleichzeitig als Lichtbrecher wirkt, verschleiert die Einzelphasen des Vorganges), desto mehr verlieren die Objekte an Dynamik. Die Ölbilder, bei denen die kontinuierliche Bewegung allein mit malerischen Mitteln imaginiert wird, sind in dieser Beziehung ganz unvergleichlich intensiver. Bei den Mobiles studiert man den Effekt, versucht die Technik des Vorganges zu ergründen — und wendet sich ab. Anders sind da die echten Reliefs, die zwar auch mit Materialeffekten arbeiten, bei denen aber die innere Spannung stärker nach außen tritt.

Hannelore Schubert

POLNISCHE PLAKATE IM BADISCHEN KUNSTVEREIN KARLSRUHE

Über die Grenzen Karlsruhes hinaus hat die von Dr. Klaus Gallwitz besorgte Ausstellung polnischer Plakate im Badischen Kunstverein Beachtung gefunden. Die Plakatgraphik der Bundesrepublik ist ja weitgehend auf den kommerziellen Effekt, auf banale Massenwirkung ausgerichtet, so daß manche Firmen, zumal Filmverleihe, dazu übergingen, von jeder Ankündigung zwei Versionen herzustellen: anspruchsvoll und reißerisch. Dennoch wirken auch die wenigen Plakate von Anspruch bei uns oft gewollt, mit rein äußerlich gesetzten Werbeakzenten. Deshalb kann die vorliegende Schau zur Diskussion über die Niveauverbesserung des eigenen deutschen Plakats beitragen.

Gewiß, die Technik der gezeigten polnischen Sujets hält den Vergleich mit westeuropäischer Herstellung nicht aus; Papier und Druck lassen zu wünschen übrig. Doch von der künstlerischen Konzeption her, in ihrer Suggestivwirkung, in Einfall und formaler Bewältigung sind sie vorbildlich: ausdrucksstark, farbsicher, originell; sie wecken Neugier, deuten in romantischer Figuration Geheimnisse an, stellen den Kern des Werbeobjekts bildstark in den Vordergrund und erfüllen damit ganz unaufdringlich — weit wirksamer als der marktschreierische textliche und bildliche Slogan — ihre Werbeaufgabe.

Man sieht nur Vorbildliches: etwa ein rotes Phädra-Porträt auf schwarzem Grund, in der Hand eine Blume, die statt der Blüte einen Schädel trägt. Einen Empire-Tisch mit Giftflasche (für einen Stewart-Granger-Film werbend). Drei in eine herbstlich-nächtliche Landschaft gestellte Farbkleckse, gewissermaßen gemalte Akkorde, die für ein Chopinkonzert einladen. Einmal erlebt man eine Fotomontage in der gezeichneten Umrahmung einer liegenden Frau, einmal deckt ein Filmtitel die Augen eines großformatigen Kopfes zu. Auf dem Antigone-Plakat ist archaische und impressionistische Formgebung vermengt; die Profilansicht der gezeigten Gestalten Antigones und Kreons drehen sich im Großformat ostentativ den Rücken zu. Von poetischem Zauber ist die Werbung zur Premiere des polnischen Staatsballetts von J. Mroszczak: drei marionettenhafte Tanzfigurinen, die auf verschiedener Ebene beschwingt in den Raum gesetzt sind.

Die zur Schau gestellte Kollektion zeigt vorwiegend Plakate für Theater- und Filmaufführungen, für Konzerte und Kunstveranstaltungen. Die Leistungshöhe ist nicht das Ergebnis eines bewußten Denkvorgangs, sondern der Imagination einer starken, unverbrauchten Phantasie. Abstrakte Gestaltung ist selten und allenfalls nur angedeutet; es überwiegt die romantische, doch nie platt gegenständliche Idee, die Atmosphäre, der Klang, das optische Versprechen. Ablenkende Arabesken oder billige Köder fehlen ganz; immer ist vom formlichen, poetischen skurrilen Einfall her das Motiv in seinem thematischen Zentrum anvisiert und weniger graphisch als malerisch ausgeführt. Ob visionär, bizarr oder lyrisch — hier wird Plakatgestaltung zur Kunst. Es fragt sich allerdings, inwieweit die Plakatkunst der Polen in die Breite geht, ob sie in dieser Form allen Konsumentenschichten oder nur einer Elite angeboten wird. Immerhin demonstriert das Gezeigte die überraschende Vielseitigkeit, die gekonnte Beschränkung auf Wesentliches und den bildlichen Zauber in dem bei uns relativ wenig bekannten Schaffen polnischer Gebrauchsgraphiker.

Gustav Faber

BÜCHER

SUMER — WIEGE DER MENSCHHEITSKULTUR

Im 20. Jahrhundert hat sich unser wissenschaftliches Blickfeld ins fast Unabsehbare erweitert, räumlich und zeitlich, vor allem auch dank der Spatenarchäologie, zu deren Verdiensten es zählt, daß die Kunst und Kultur des südlichen Mesopotamiens nicht mehr wie noch vor fünfzig Jahren eine terra incognita ist. Der prachtvolle Band **SUMER** von André Parrot, in deutscher Ausgabe kürzlich bei C. H. Beck, München, erschienen, legt in Wort und Bild Zeugnis ab von dem heutigen Stand des archäologischen Wissens, das sich auf die Anfänge der mesopotamischen Kunst und Kultur bezieht.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kannte man die Sumerer, Akkader und Hethiter nicht einmal den Namen nach. In den Jahren 1847—50 erschien in Paris das fünfbändige Werk „Monuments de Ninive decouverts et décrits par Botta, mésurés et dessinés par E. Flandin". Paul Emile Botta, ein Arzt und Insektensammler, war 1840 von der französischen Regierung als Konsularagent nach Mossul am oberen Tigris geschickt worden; er sprach arabisch, verstand sich auf den Umgang mit den Eingeborenen und war den diplomatischen Intriguen des Ostens gewachsen. Zuerst auf eigene Faust, dann mit Unterstützung Frankreichs grub er in den Vierzigerjahren einen Palast am Stadtrande von Ninive aus. Dem Pionier Botta folgte der Engländer Layard, „einer der glücklichsten Archäologen, die je den Spaten in den Schutt der Jahrtausende gesetzt". Am 1. Mai 1847 wurde die erste Sammlung assyrischer Altertümer im Louvre eröffnet, im Oktober des darauffolgenden Jahrs die andere im britischen Museum. Unter den deutschen Ausgräbern auf vorderasiatischem Boden muß vor allem der Architekt Robert Koldewey (1855—1925) genannt werden, der von 1898—1917 die Ausgrabung von Babylon leitete. Seine jungen Mitarbeiter waren W. Andrae, J. Jordan und A. Nöldecke. Die deutschen Ausgräber befleißigten sich, wie Parrot schreibt, „jener peinlichen Genauigkeit, in der man bereits die Anfänge und die ausdauernde Kleinarbeit der ‚Grabungen mit dem Mikroskop' erkennt; alles wird bis ins kleinste Detail untersucht, der unscheinbarste Stein, der kleinste Ziegel wird in einen Plan eingetragen, der die gültige, unabänderliche Urkunde bleibt, die Grundlage jeglicher Interpretation".

Das goldene Zeitalter der orientalischen Archäologie waren die Jahrzehnte zwischen den beiden Weltkriegen. Engländer, Franzosen, Amerikaner und Deutsche durchforschten damals zwischen 1919 und 1939 planmäßig in horizontaler Freilegung und vertikaler Tiefgrabung den Boden des Zweistromlandes zwischen Euphrat und Tigris. Die Engländer mit Campbell Thompson, Hall und Woolley gruben im Gebiet von Ur, dem Vaterland Abrahams, wo sie 1927—29 die „Königsgräber" entdeckten, deren Pracht „selbst die der Tutenchamun-Bestattung (ausgegraben 1922—24) in den Schatten stellt". Zehn Jahre lang hielt ein angloamerikanisches Ausgräber-Team der sengenden Hitze, den Sandstürmen und Insektenschwärmen in Kisch bei Babylon stand, ohne durch größere Museumsfunde belohnt zu werden, und sich mit wichtigen wissenschaftlichen Ergebnissen begnügend. Eine französische Expedition unter André Parrot erstreckte ihre Tätigkeit 1933 auf Larsa. Die deutschen Archäologen konzentrierten sich seit 1928 auf Uruk, die Stadt des Helden und „Zweidrittelgotts" Gilgamesch, das Erek der Bibel; ihnen verdanken wir, schreibt Parrot, „die zeitliche Gliederung jener gesamten Protohistorie, die seitdem vor dem Auge des Forschers auf allen Gebieten (Architektur, Plastik, Gedankenausdruck durch Schrift) zutage tritt ...." Eine archäologische Großtat der Franzosen war die von Parrot geleitete Ausgrabung der semitischen Stadt Mari am mittleren Euphrat mit ihrem grandiosen Palast, einem Wunderwerk der damaligen Welt. Die zwischen 1933—1939 durchgeführten Forschungen konnten 1951 mit Zustimmung der syrischen Regierung wieder aufgenommen werden. Zur Zeit wird in den vier mesopotamischen Städten Mari, Nimrud, Nippur und Uruk gegraben, allerdings nicht mehr unter so günstigen Bedingungen wie in der Zwischenkriegszeit, denn die neuentstandenen Staaten erschweren die Tätigkeit der ausländischen Archäologen und verlangen, daß alle Objekte im Lande bleiben.

*

Die Sumerer, ein Volk unbekannter Rasse und Herkunft, kamen gegen die Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. ins untere Mesopotamien, wo sie feste Wohnsitze bezogen. „Ihrer Kultur", schreibt der Archäologe Woolley, „.... kommt die Bedeutung zu, eines der ersten Antriebsmomente in der Welt gewesen zu sein. — Wir sind mit einer Zeit großgeworden, in der der Ursprung aller Künste noch auf Griechenland zurückgeführt wurde, und man glaubte, Griechenland selbst sei, wie Pallas, dem Haupte des Olympiers Zeus entsprungen. Wir haben jedoch gesehen, wie diese Kulturblüte ihre Lebenskraft von den Lydern, den Hethitern, aus Phönizien, Kreta, Babylon und Ägypten gezogen hat. Die Wurzeln gehen noch weiter zurück: hinter all diesen Völkern stehen die Sumerer."

Der Ruhm, Wiege der Menschheitskultur zu sein, gebührt Mesopotamien, dem „Land zwischen den Flüssen", in noch höherem Grade als dem Niltal. Im Süden Mesopotamiens erfanden die Sumerer kurz vor dem Jahr 3000 die älteste Schrift der Menschheit, und von hier gelangte die Idee des Schreibens nach Ägypten. Auf mesopotamischem Boden, in Eridu nahe dem persischen Golf, fand man den ältesten Tempelbau der Welt, dessen Einteilung in Vorhalle, Heiliges, Allerheiligstes für den Tempel Salomos und noch für die christliche Kirche maßgebend war. Die Sumerer dürfen auch als Erfinder des Gewölbes und des Stiftmosaiks gelten, sowie als Schöpfer der Rechtssprache.

Im Süden des Zweistromlandes wohnten die Sumerer, im Norden die Akkader. Diese hatten als Semiten mit den Sumerern rassisch nichts gemein. Ein semitischer Offizier, Sargon von Akkad besiegte Sumer und schuf einen zentralisierten Großstaat mit Akkad als Kernland. Sein Bildnis haben wir wahrscheinlich in einem Bronzekopf vor uns, der in Ninive gefunden worden war. „Alles an dem Kopf ist faszinierend, obwohl an der Stelle der Augen nur zwei leere Höhlen geblieben sind, von denen außerdem eine durch eine zerstörerische Hand vergrößert worden ist", urteilt Parrot. Die von Sargon gegründete Akkader-Dynastie, deren größter Fürst Naramsin war, behauptete sich anderhalb Jahrhunderte, bis um 2185 v. Chr. die Städte des Akkader-Reichs von dem barbarischen Bergvolk der Guti zerstört wurden. Die Semiten hatten die kulturellen Errungenschaften der Sumerer im wesentlichen übernommen, und so konnten die Sumerer, befreit von der Herrschaft der semitischen Akkader, unter den Guti eine Restauration der vorakkadischen Zustände, im Politischen und Kulturellen, unschwer bewerkstelligen.

In der neusumerischen Epoche zeichneten sich die zwei südmesopotamischen Städte Lagasch und Ur aus. Ur ragt mit seinen Zikkurats, pyramidenartigen Stufenbauten, wie man sie auch in Ägypten und Mexiko findet, seinen Tempeln, Palästen und Grabanlagen in der Architektur hervor. Der Königsfriedhof von Ur, wo Schulgi für seinen Vater ein Totenhaus erbaut hatte, war eine Entdeckung des Engländers Woolley. In der Plastik gebührt Lagasch der erste Platz. Hier herrschte als eine Art Unterführer der rätselhafte Gudea, der seine Stadt mit Statuen, die ihn selbst darstellten, schmückte. Bis heute kennt man mehr als dreißig solcher Statuen, von denen die schönsten sich im Louvre befinden. „Gudea wollte immer, daß man ihn mit gefalteten Händen darstelle", schreibt Parrot, „er sitzt oder steht vor der Gottheit, demütig wie der bescheidenste seiner Untertanen, aber voll Vertrauen in die Gerechtigkeit seiner Sache." Das Material der Gudea-Statuen ist der schwarze oder blaugrünliche Diorit, ein Stein, der ewige Dauer verspricht, wie der von den Ägyptern gern verwendete Porphyr oder Granit. — Die Neu-Sumerer verstanden sich auch auf die Bearbeitung von Metall, aber am zahlreichsten sind die von ihnen geschaffenen Terrakotten. Für einen hohen Stand der Glyptik, der Steinschneidekunst zeugen ihre Rollsiegel.

Der letzte neusumerische König war Ibbi-Sin (2040—2016 v. Chr.), dessen Reich im Osten von den Elamitern, im Westen von den semitischen Amoritern bedroht wurde. Gegen 2015 v. Chr. brach es zusammen. Wiederum geriet das Land unter semitische Herrschaft. Überragende Gestalt dieser bis 1595 v. Chr. währenden Epoche ist Hammurabi (1792—1750 v. Chr.), der sich als Gesetzgeber einen unsterblichen Namen gemacht hat. Auf der Spitze eines menhirhaften, schwarzen Dioritblocks (im Besitz des Louvre) steht Hammurabi vor Schamasch, dem Gott der Gerechtigkeit; unter diesem Relief sind 282 Gesetze in Keilschrift eingraviert. — Neben Babylon blühte damals Mari als Kulturzentrum, wie die französischen Ausgrabungen gezeigt haben, die auch Wandmalereien aus dem 18. vorchristlichen Jahrhundert ans Tageslicht brachten.

Um 1600 v. Chr. bemächtigte sich der barbarische Volksstamm der Kassiten Babylons, der sich unter Wahrung der babylonischen Tradition fast ein Jahrtausend an der Macht hielt. Im Süden herrschten die Elamiter, die eine primitive Kunst hervorbrachten. Die Epoche der Kassiten und Elamiter steht im Zeichen des Niedergangs. Mit ihrer Darstellung beschließt Parrot sein sachkundiges und anregendes Werk, das viertausend Jahre frühmesopotamischer Kunst und Kultur behandelt. Über seine ästhetische Einstellung geben folgende Sätze Aufschluß: „Die stereometrischen Bildnisse haben unser Empfinden für Nuance und Harmonie verletzen können. Sind Körper und Antlitz des Menschen nicht ein Wunder der Schöpfung? Warum bildeten die Künstler nicht die schönsten Menschen nach, warum idealisierten sie ihre Schöpfungen nicht, wenn sie in der Wirklichkeit keine vollkommene Schönheit zu finden vermochten?" Diese noch dem 19. Jahrhundert verhaftete Ästhetik erfährt in der geistvollen Einleitung von André Malraux ihr zeitgemäßes Korrektiv. Malraux erkennt, daß wir es in der sumerisch-akkadischen Kunstgeschichte nicht mit einer „Geschichte der Bewältigung des sinnlich Wahrnehmbaren" zu tun haben, daß Sumer von der Kunst keine Parallele zur wirklichen Erscheinung erwartet, wie sie für Ägypten bestimmend ist.

Der altsumerischen Lebensform, die man als religiösen Staatssozialismus gekennzeichnet hat, entspricht eine sakrale Kunst, die sich auf den Bereich der Götter und der Toten bezieht, und die erkennen läßt, „daß unsere tiefste Beziehung zur Kunst metaphysischer Natur ist".

Hunderte von Abbildungen, zahlreiche Rekonstruktionszeichnungen, Pläne, Karten und Falttafeln illustrieren den monumentalen Quartband „Sumer", mit dem ein internationales Team von fünf großen Verlegern ein auf ca. vierzig Bände berechnetes „Universum der Kunst" eröffnet. Als Herausgeber zeichnen André Malraux und Georges Salles. Berater für die deutsche Ausgabe ist Kurt Martin, Generaldirektor der Bayrischen Staatssammlungen.

L. Z.

Curt Schweicher: **DIE KUNST IST TOT — ES LEBE DIE KUNST**
Scherpe-Verlag, Krefeld

In diesem Buch wird das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Ein Freund heutiger Malerei ist da zu ihrem Feind geworden. Er empört sich über die „documenta II", die sicher einseitig war. Aber er versteht nicht, daß sie keinen Gesamtdurchschnitt durch heutige Kunst geben, sondern aufzeigen wollte, wo die heutige Haupttendenz liegt, und wohin die Reise vorerst gehen dürfte. Schweicher hat dazu beigetragen, das Publikum aus seiner abwartenden Unsicherheit unproduktiv in eine Gegnerschaft gegen die wichtigsten heutigen Erscheinungen zu zerren. Er spricht von einem neuen Akademismus, sieht aber nicht, daß der neue Ausdruck weder durch Regeln noch konstatierte Gesetzmäßigkeiten gegängelt wird, was doch charakteristisch für jeden Akademismus wäre. Heute arbeitet doch jeder aus seinem eigenen Impuls. Wenn trotzdem eine Art übergreifender „Stil" entstand, wie einst beim Impressionismus, so ist das ein kulturgeschichtlich ganz natürlicher Vorgang.
Schweicher behauptet, alle Werke müßten heute der gleichen Konzeption entspringen, wenn sie an die Öffentlichkeit gelangen wollten. Das stimmt aber nicht, wenn man die Ausstellungen eines Landes durchmustert. Nicht einmal für die „documenta" traf dies ganz zu. Dort waren ja auch gegenständliche Maler wie Matta, Lam, Brauner, Sutherland, Bacon, Tamayo, Stupica zu sehen, und keineswegs nur Dubuffet fiel aus dem Bereich des Tachismus heraus. Auch sind es nicht nur der Handel und die Kunstkritik, welche das Informel hervorheben. Tatsächlich ereignet sich auf diesem Sektor das verhältnismäßig Interessanteste.
Schweicher behauptet nun, in dieser Art Kunst handle es sich nur noch um eine „anonyme Masse", deren Individuen sich nur durch äußerliche Tricks unterscheiden. — Nach dieser Übertreibung muß man vermuten, daß sich der Verfasser — aus seinem ganz generell gewordenen Unbehagen heraus — sehr ungenau umgesehen hat. Sonst würde er doch z. B. die tieferen Unterschiede zwischen einem Saura und Vedova, einem Moreni und Appel, einem Francis und Hantai, einem Sonderborg und Kline spüren müssen.
Schweicher protestiert auch gegen gewisse Natur-Analogien, die zum Teil in solcher Malerei wieder auftauchen. „Immer ist es das Verdorbene, das Schale, von dem die Reize ausgehen." Abgesehen davon, daß er hier sehr verallgemeinert, brauchen doch Verfalls-Strukturen nicht ohne künstlerischen Gehalt zu sein. Sie können doch vom Werden und Vergehen des Daseins zeugen.
Ferner meint Schweicher, es sei der Kritik nun nicht mehr möglich, Vergleiche zu ziehen. Deshalb sei sie rein deskriptiv geworden und konstatiere keine Qualitätsunterschiede mehr. — Auch dies läßt sich bestreiten. Im übrigen sollen neue Phänomene lieber erst „beschrieben" werden, bevor man sie vergleicht und zensiert. „Wo aber nur noch individuelle Handschrift ist . ., hören die unterscheidenden Merkmale auf." — Dann könnte man ja auch keine Schriften in ihrem Ausdrucksgehalt unterscheiden. Wenn er weiterhin behauptet, daß nirgends aufgezeigt werde, welches die falschen Propheten innerhalb der Moderne seien, so muß man entgegnen, daß heute oft schon die größeren Talente von den bloßen Mitläufern abgetrennt werden. Man sollte auch nicht wie Schweicher allzu viel auf den Kunsthandel und seine verderblichen Verführungen schieben. Auch hier führt der Verfasser die Dinge nicht auf ihr richtiges Maß zurück, wozu doch das Baden-Badener Gespräch schon einigermaßen beigetragen hatte. Preistreibereien sind sicher gewachsen, aber hängen nicht an der neuesten Ausdrucksform. Sie finden sich in größerem Ausmaß gerade bei Nicht-Tachisten wie einem Buffet, und sie existieren als solche schon über 100 Jahre. Eine gewisse Spekulation setzte immer ein, wenn die Nachfrage zu steigen begann. Schließlich sollen sich die „abstrakten Kunstmittel" erschöpft haben, weshalb nun die „recherche de l'anecdote" beginne. Gelegentliche Natur-Analogien sind aber keineswegs „Anekdoten". Außerdem bleibt abzuwarten, ob hiermit eine grundsätzliche Abwendung von dem einsetzt, was Schweicher als „Abnutzungsvorgang" bezeichnet. Dürften doch innerhalb der neuen Bildmittel noch eine Fülle unerwarteter Varianten möglich sein.
Die informelle Malerei ist bei manchen Künstlern Ausdruck der Wirren unserer Zeit, bei anderen aber auch Ausbruch eines neuen élan vital, der sich gegen die Einengung unseres Alltagslebens durch technische Reglements wendet. Daß man dies nicht unterscheiden könne, wird Schweicher schwerlich behaupten. Es ist nämlich falsch, daß sich diese Bilder der Analyse entziehen. Ist diese doch nur schwieriger geworden. Schweicher sagt: „Niemand hat etwas anderes vermocht, als Paraphrasen dazu zu schreiben." Diese sind zunächst aber wichtiger als Analysen einer erst später folgenden Kunstwissenschaft. Außerdem blieb jede tiefere Deutung auch älterer Kunstwerke schon immer mehrschichtig.
Was erwartet Schweicher eigentlich? Sollen die heutigen Künstler lieber verstummen oder heutige Wirrnisse samt Atomtod realistisch an die Wand malen?
Man hat den Eindruck, daß Schweicher nicht begreifen kann, wieso die sogenannte informelle Kunst so weithin ankommt, obgleich sie einem Publikumsgeschmack doch eigentlich zuwiderläuft. Er ist deshalb geneigt, eher an die Oberflächlichkeit dieser Kunst als an eine gewisse Reife der wachsenden Käuferschicht zu glauben.

Juliane Roh

Alfons Hoffmann: **MALEREI UND PLASTIK**
Rhein-Ruhr-Reihe Band I

Ruhrländische Verlagsgesellschaft Essen

Das größte Industriegebiet des Kontinents meldet mit dem schon sprichwörtlich gewordenen „Elan Ruhr" auch in den künstlerischen Bezirken seinen Führungsanspruch in Deutschland an. Mit 50 Werken von 50 profilierten, teils dem Ruhrgebiet entstammenden, teils in ihm ansässigen Malern und Bildhauern bildet der erste Band der Rhein-Ruhr-Reihe einen imposanten Querschnitt durch das bildnerische Schaffen der Moderne. Noch sind nicht alle nennenswerten Namen dieser markantesten Provinz vertreten, noch ist sozusagen die Besetzung und Rollenverteilung zu persönlich gesehen, wie könnte es bei der Fülle der Erscheinungen anders sein. In der Malerei dominieren die Ungegenständlichen, bei der Auswahl der Plastik sind sie eliminiert. Aber im großen ganzen wird das Niveau einer Kunstprovinz von ausgezeichneter Qualität, geistiger Intensität und einheitlicher Geschlossenheit in der Mannigfaltigkeit sichtbar, in der die kunstgeschichtliche Kontinuität durch die wenigen Generationen der Moderne hindurch konsequent in Erscheinung tritt.
Alfons Hoffmann hat eine instruktive Einführung geschrieben und jedem der Werke mit sicherer Einfühlungsgabe und intellektueller Präzision eine knappe, charakteristische Deutung beigefügt. Eine eindrucksvolle Versammlung von Künstlerpersönlichkeiten ist aufgeboten, die noch fehlenden werden vielleicht im Fortgang des begrüßenswerten Unternehmens, auf den man gespannt ist, gewürdigt werden.
Die schwarz-weißen Reproduktionen der 50 Tafeln auf schwerem Kunstdruckpapier sind bemerkenswert differenziert und „farbig" wiedergegeben, der Satzspiegel künstlerisch ausgewogen, — der schöne Leinenband eine höchst lobenswürdige Edition der Ruhrländischen Verlags-Gesellschaft.

Karl Fürstenberg

Rheinisches Bilderbuch, Band Nr. 10: **100 JAHRE RHEINISCHE GLASMALEREI**
183 S., mit 121 Abb. und 36 farbigen Tafeln

Verlag Gesellschaft für Buchdruckerei AG, Neuß

Es sei im voraus bemerkt, daß es sich hier nicht um eine Darstellung der gesamten rheinischen Glasmalerei der vergangenen 100 Jahre handelt, sondern um den Kreis der rheinischen und nicht-rheinischen Maler, die sich in den Werkstätten Oidtmann, Linnich einfanden, einer Werkstatt, deren 100jähriges Bestehen dieser Band sinnvoll dokumentiert.
Einem ausführlichen Beitrag über die technische Entwicklung der Glasmalerei von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von L. Oidtmann folgen zwei Kapitel von August Hoff, die einen souveränen Abriß der letzten 60 Jahre innerhalb der Glasmalerei, einschließlich der jüngeren Versuche, darstellen. Während sich A. Schulze-Vellinghausen freudig über die Tatsache äußert, daß auch Künstler zum Glas finden, die im Bereich der freien Malerei aus dem Gesamtbild der Moderne nicht wegzudenken wären (Léger, Meistermann, Ubac, F. Winter, Wind, Trier, Werdehausen u. a.), fällt Hans Kisky die schwere Aufgabe zu, das heiße Problem der denkmalpflegerischen Funktion der Glasgestaltung zu erörtern. Die hier üblichen Maßstäbe werden durch entsprechende Bildbeispiele erhellt, die den Reichtum an Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, denen wir heute gegenüberstehen, unbarmherzig demonstrieren.

Johannes Schreiter

K. F. Ertel: **CARLO MENSE**
48 S., 3 Farb- und 33 Schwarz-Weißtafeln

Verlag Der Kreis, Ringenberg

Menses Gang in die Stille, den er 1945 antrat, hat bewirkt, daß ein Werk und sein Urheber nahezu in Vergessenheit geriet, obwohl Mense ein nicht wegzudenkender Name im Stundenbuch der Kunst unseres Jahrhunderts ist. Selbst in einer Ausstellung wie „Kunst und Mythos", die 1959 in Wiesbaden im Rahmen der Ausstellung des Künstlerbundes, dessen Mitglied Mense ist, gezeigt wurde, war Mense nicht vertreten. K. F. Ertels Monographie ist darum eine wichtige Korrektur und eine wesentliche Erweiterung der kunsthistorischen Buchführung, sofern sie die künstlerische Entwicklung Menses mit den stilbildenden Phasen der zwanziger und dreißiger Jahre koordiniert. Ertel reflektiert auf eine bestechende Weise die Weltschau des Malers: „Menses Überschaulandschaften aus seiner Periode der neuen Sachlichkeit, die gleichermaßen über die Nähe und die Ferne verfügen, sind Behältnisse tiefster seelischer Landschaftsstimmungen. . . . Die Zeit steht still, die Stunden rasten, die Form verweilt, und mit ihr das Gefühl. . . . Und diese Zuständlichkeit entspricht bei Mense einem Grundgefühl, das man nicht anders als religiös bezeichnen kann. . . . Ein langsames Entbergen des Verborgenen ist auch heute noch das Kennzeichen des nun ganz in die Fläche einmündenden ‚magischen Realismus' von Mense".

Schreiter

Oskar Beyer: **ROMANIK IN SPANIEN.** Die frühen katalanischen Kirchenbilder.
62 Seiten, 22 teils farbige Bildtafeln, Pappband 6.80 DM.

Friedrich Lometsch Verlag, Kassel

Das bisher noch wenig behandelte Gebiet der frühen spanischen Malerei hat Oskar Beyer am Beispiel katalanischer Kirchenbilder einer fesselnden und kunstwissenschaftlich wie kunsthistorisch bedeutsamen Betrachtung unterzogen. Auf 16 Textseiten ersteht das Bild einer Kunst, die an Kirchenwänden und an hölzernen Altarverkleidungen seit dem Jahr 1000 etwa vornehmlich in Katalonien, der nordwestlichen Provinz Spaniens, entstand und einen so starken, spezifischen Charakter aufweist, daß man diesen Werken eine Vorrangstellung innerhalb der Kunst Spaniens einzuräumen bereit ist. Die sehr sorgfältig gedruckten Bildwiedergaben zeigen den Farbreichtum wie die Klarheit der Formen. Die Symbolformen jener frühen christlichen Kunst präsentieren sich in ihrer ganzen Strenge, und oft ist nur die Umrißlinie Aussage für ein Ganzes.
Das Buch erschien in der Reihe der Veröffentlichungen über kirchliche Kunst als 32. Druck der „Arche".

fhs.

EINGEGANGENE BÜCHER
(Besprechung vorbehalten)

Carl Georg Heise: **DER GEGENWÄRTIGE AUGENBLICK**
172 Seiten, 1 Foto, Engl. Broschur, DM 12.—
Verlag Gebr. Mann, Berlin

Ferdinand Stuttmann: **MEISTERWERKE DER NIEDERSÄCHSISCHEN LANDESGALERIE HANNOVER**
94 Seiten mit zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Reproduktionen, Ln. DM 48.—
Dr. Hans Peters Verlag, Honnef/Rhein

Waldemar George: **MEISTERWERKE DER EXPRESSIONISTISCHEN MALEREI**
96 Seiten, 48 farbige Abbildungen, Ln.
A. Somogy Verlag, Paris und Hamburg

Hans Etscheit: **ARNO LEHMANN**
12 Blätter in einer Mappe
Edizione a Cura Lepetit, Milano

Daniel Cordier: **LES DESSINS DE JEAN DUBUFFET**
Kart.
Edition Frédéric Ditis, Paris

Ludwig Goldschneider: **LEONARDO DA VINCI**
203 Seiten, 114 Abbildungen, 41 in Farben, Ln.
Phaidon Verlag, Köln

REMBRANDT. Biographien von Sandrart, Baldung und Houbraken, Katalog und Anmerkungen von Ludwig Goldschneider
203 Seiten, 128 Tafeln, 35 in Farben, Ln.
Phaidon Verlag, Köln

Robert Rosenblum: **DER KUBISMUS UND DIE KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS**
332 Seiten, mit vielen farbigen und schwarz-weißen Reproduktionen, Ln. DM 68.—
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart

Die weißen Phaidon-Bücher
Denys Sutton: **ANDRE DERAIN**
163 Seiten, 100 Reproduktionen, 23 in Farben, Ln.
Otto Benesch: **EDVARD MUNCH**
147 Seiten, 89 Illustrationen, davon 23 farbig, Ln.
Carl Linfert: **HIERONYMUS BOSCH, Die Gemälde**
26 Seiten Text, 80 Tafeln, davon 24 farbig, Ln. DM 12.80
Phaidon Verlag, Köln

WATTEAU
Einführung und Bildtexte von Maximilian Gauthier
80 Seiten, 63 Abbildungen, davon 35 farbig, Halbln. DM 20.—
Wilhelm Goldmann Verlag, München

David Douglas Duncan: **DER KREML**
166 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen, Ln.
Econ Verlag, Düsseldorf

Kurt Herberts: **DAS BUCH DER OSTASIATISCHEN LACKKUNST**
554 Seiten, davon 278 farbige Abbildungen, Ln. Schuber DM 148.— unnummerierte Exemplare DM 128.—
Econ Verlag, Düsseldorf

Udo Kultermann: **NEUES BAUEN IN JAPAN**
220 Seiten, 180 Bildseiten, Ganzln. DM 36.—
Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen

P. M. Bardi: **LASAR SEGALL**
182 Seiten, 199 Illustrationen, davon 77 farbig, Ln.
Edizione del Millione, Milano

MIDDELHEIM. Einführung von Lode Craeybeckx
223 Seiten, 134 Abbildungen, Ln.
Uitgave Drukkerijen C. Govaerts, Antwerpen

Hans Hess: **FEININGER**
353 Seiten mit zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Reproduktionen, Ln.
W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart

Günter Busch: **MAX BECKMANN**
131 Seiten, 71 Abbildungen, davon 10 farbig
R. Piper & Co. Verlag, München

Oto Bihalji-Merin: **FRESKEN UND IKONEN**
100 Seiten, 80 Reproduktionen, darunter 17 farbig, Halbln. DM 24.60
Hanns Reich Verlag, München

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Prof. Dr. Richard Hamann, Begründer des Marburger Bildarchivs für Moderne Kunst, Verfasser einer sehr verbreiteten „Geschichte der Kunst" und emeritierter Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Marburg, ist 81jährig im Januar d. J. verstorben. Erst vor kurzem hat das Land Hessen die von ihm zusammengetragene Gemälde- und Aquarellsammlung zur Eingliederung in die Galerie des Marburger Universitätsmuseums erworben. Sie umfaßt französische Meister des ausgehenden 19. Jahrhunderts und deutsche Maler aus den ersten dreißig Jahren des zwanzigsten.

Baron de Calixto, Museumsprotektor des Prado in Madrid, verschied im Januar kurz nach Eröffnung der von ihm angeregten Gesamtschau der Werke von Diego Velasquez. Als Kunstexperte und Museumsfachmann zumal für die spanischen Glanzepochen der Malerei und als Förderer der spanischen Moderne besaß der Verstorbene weltweiten Ruf.

PERSONALIA

Anstelle des ausgeschiedenen Direktors Sweeney wurde der Kunsthistoriker und Pädagoge H. Harvard Arnason in das Verwaltungsgremium des Guggenheim-Museums, New York, berufen. Seine Spezialgebiete sind die Renaissance und Moderne Skulptur. Präsident Harry F. Guggenheim kündigte damit zugleich eine noch engere Zusammenarbeit zwischen Foundation und Museumsleitung an.

Die Universität Oxford verlieh die Würde eines „Doctor of Letters" dem Herausgeber der „Illustrated London News", Sir Bruce Ingram, der auch als Kunstsachverständiger, Sammler und Mäzen international bekannt ist. np

Dem Direktor der Stuttgarter Staatsgalerie, Dr. Theodor Musper, ist aus Anlaß seines 65. Geburtstages der Titel eines Professors verliehen worden.

Prof. Dr. Wilhelm Worringer beging am 13. Januar seinen 80. Geburtstag als international geehrter Jubilar, dessen 1908 erschienene Dissertation „Abstraktion und Einfühlung" bahnbrechend für die theoretische Grundlegung der modernen Kunst wirkte. Die späteren Werke „Formprobleme der Gotik" und „Griechentum und Gotik" entstanden aus der fruchtbaren Polarität zur Moderne und eröffneten neue stilvergleichende Aspekte.

Prof. Oskar Kokoschka vollendete kürzlich sein 75. Lebensjahr.

Der Maler Prof. Theodor Werner feiert am 19. Februar seinen 75. Geburtstag.

Der Verleger Karl-Georg Fischer, Inhaber des Agis-Verlages und 1. Vorsitzender der Frankfurter „Gesellschaft für Neue Kunst", begeht am 22. Februar seinen 60. Geburtstag.

PREISE

Der Kulturpreis der Stadt Karlsruhe wurde Ende des vergangenen Jahres in der Sparte Malerei nicht als erster Preis verliehen, sondern entfiel. Heinz Barth und Herbert Kaemper erhielten jeweils einen Anerkennungspreis. np

Der „Pfalzpreis 1960" wurde dem Maler Eugen Roth verliehen (2000 DM). Das Landesgewerbemuseum Kaiserslautern zeigt z. Z. die Arbeiten der 23 Bewerber aus diesem Wettbewerb.

ALLGEMEINES

Ein privates Kreditinstitut hauptsächlich für förderswerte, jedoch unbemittelte bildende Künstler wurde in Rom gegründet. Den Kreditgeber berät ein Gremium aus Experten, Kritikern und Kunsthändlern. Arbeiten von Arrivierten werden mit Summen bis zur Hälfte des Taxwertes beliehen. In jedem Falle verbleiben die Werke für die Laufzeit des Darlehens in Verwahr, der Maler zahlt einen monatlichen Zinssatz und kann gegen Rückzahlung des Kredits seine Bilder wieder zurücknehmen oder sie durch das Institut auf Auktionen anbieten lassen. Überschüsse daraus fallen dem Künstler zu. Für Anwärter auf Überbrückungskredit sind Ausstellungen mit Prämierungen geplant. Ebenso können Sammler solche Werke beleihen, die sonst als Notverkauf ins Ausland gingen. Es bleibt abzuwarten, ob sich — zumal Avantgardekunst — auf solche Art marktfähig machen läßt, dennoch dürfte dieses neue mäzenatische Verfahren reifen Begabungen ein Sprungbrett bieten.

Einen auffallend vermehrten Museumsbesuch verzeichnet England, seit das Fernsehprogramm der BBC mit seiner Folge „Der Künstler spricht" regelmäßig die bekanntesten Maler und Bildhauer Großbritanniens persönlich vorstellt und über ihr Schaffen berichten läßt. Das millionenstarke Publikum wird auf diese Weise für die künstlerischen Absichten und Ideen seiner zeitgenössischen Künstler interessiert und angeregt, sich mit Meisterwerken der Gegenwartskunst und ihren Problemen in Museen und Galerien zu beschäftigen. np

Ausgrabungen in Nippur, der ehemaligen heiligen Stadt Babyloniens, förderten 50 wertvolle sumerische Kunstwerke zutage. Dies gab Richard Haines, der Leiter der Forschungsarbeiten, die von der University Chicago unternommen werden, kürzlich bekannt. Prof. Wilson, Leiter des dortigen orientalischen Instituts, sagte dazu, die Ausgrabungen im Irak hätten die Ruinen des Tempels von Inanua, der sumerischen Kriegs- und Liebesgottheit, in zehn Meter Tiefe freigelegt. Ferner habe man viele Kultgegenstände geborgen, zumeist Statuetten aus Alabaster, Marmor, Kalkstein und Lapislazuli. Eine davon bestehe aus einem grünen, durchsichtigen Stein mit einem Kopf aus Gold.

Die Ausstellung „Kunst und Kultur der Hethiter" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum präsentiert erstmals für Deutschland zahlreiche hethitische Kunstwerke aus türkischem Staatsbesitz. Sie enthält 228 Arbeiten in Keramik, Gold und Steinplastik vom 4. Jahrtausend bis 7. Jahrhundert v. Chr. und bleibt bis 19. März in Köln, ehe sie nach West-Berlin, Darmstadt, Zürich und Den Haag wandert.

Das Künstlerhaus in Wien plant für Ende 1961 eine große Sonderausstellung „5000 Jahre Ägyptische Kunst".

Das Städtische Museum Amsterdam gedachte mit einer größeren Ausstellung des holländischen Malers Jan Wiegers, der voriges Jahr 66jährig starb. Der Künstler wirkte 1920—21 in Davos und war mit E. L. Kirchner befreundet, von dem er stark beeinflußt wurde. Die Ausstellung enthält außer einer Reihe Schweizer Landschaftsmotive auch Bildnisse Kirchners.

Vier amerikanische Museen (Boston, Minneapolis, Pittsburgh und Louisville) und die Galerie St. Etienne, New York, haben sich zusammengetan, um an das Werk des österreichischen Frühexpressionisten Egon Schiele (1890—1918) in einer Schau von 25 Gemälden, 48 Temperas, Aquarellen, Zeichnungen und grafischen Blättern zu erinnern. Das meiste davon ist aus Museen und Privatsammlungen der USA entliehen, während die österreichische Regierung sich weigerte, Schieles Werke aus Wiener Museen zur Verfügung zu stellen.

Das amerikanische Interesse für Lovis Corinth wird durch eine umfassende Porträtausstellung in der New Yorker Galerie Allan Frumkin aufs neue geweckt, nachdem erst vor einigen Jahren das Museum of Modern Art eines seiner Selbstbildnisse erwarb.

Die Vereinigung „Freunde des Klingspor-Museums", Offenbach, hat ein seltenes Frühwerk Max Beckmanns erworben: die 1911 bei E. W. Tieffenbach, Berlin, als Privatdruck erschienene Mappe mit sechs Lithografien zum Neuen Testament, dazu einen von Beckmann verworfenen Probedruck „Christus in der Wüste". Die Mappe ist dem Klingspor-Museum als Dauerleihgabe anvertraut worden. FAZ

Auf der Versteigerung der Sammlung Bernheimer bei Weinmüller in München erzielte ein Gemälde von Karl Spitzweg den höchsten Preis von 122 000 DM. Bildtitel: „Das ist deine Welt". Dagegen zeigte die Auktion bei Karl & Faber am gleichen Platz ein Absinken der Preise für Altdeutsche Drucke, die fast alle unter Schätzwert abgingen. Immerhin erbrachte der Holzschnitt „Der Sündenfall" von Lucas Cranach dem Älteren 3200 DM (Schätzpreis 3600 DM).

In der Grafischen Sammlung Albertina, Wien, folgt auf die Picasso-Schau als nächste Ausstellung einer internationalen Reihe eine Kollektion moderner Druckgrafik bedeutender Künstler aus Italien, den Niederlanden, Skandinavien, England, Nord- und Lateinamerika sowie Deutschland. Daran anschließend sollen moderne Schweizer Plakate gezeigt werden. EP

In Braunschweig wurde kürzlich das neue Auditorium Maximum der Technischen Hochschule eingeweiht. Für das von dem Ingenieurarchitekten F. W. Kraemer entworfene und ausgeführte Gebäude schuf Hans Arp ein Relief an einer 30 zu 10 Meter großen Betonwand. np

Von der Hand des Bildhauers Wotruba stammt die Gedenktafel, welche die Stadt Wien zu Ehren des österreichischen Romanciers Robert Musil an dem von dem Dichter zwischen 1921 und 1933 bewohnten Haus anbringen ließ. np

Pablo Picasso wurden aus Kreisen der amerikanischen Finanzwelt mehrere Porträtaufträge erteilt. Die jeweiligen Honorare betragen 300 000 bis 500 000 DM und dürften damit die höchsten für einen zeitgenössischen Porträtisten sein.

Folgende Grafiken wurden Ende vergangenen Jahres aus einer Frankfurter Privatgalerie gestohlen: Picasso — Radierungen der Suite Vollard, Nr. 42 und 83, signiert und Litho „Centaure et Bacchante" Mourlot 62. Von E. L. Kirchner die Farblithos „Der Mörder" (Stempel „Kunstverein Jena" und Gal. Möller), „Russisches Tanzpaar", Radierung „Kokotten bei Nacht", alle sign. Ferner von R. Nesch der Metalldruck „Bäume am Fjord" sign. und von A. Puig, „Abstrakte Kompositionen", Öl auf Papier, sign.

Des Diebstahls verdächtig sind die Galerie-Angestellte Eleonore Prasch und Begleiter. Sachdienliche Angaben an die Polizei erbeten.

WICHTIGE AUSSTELLUNGEN

Aachen

Kunst-Amendt, Theaterstr. 76: 15. 1.—15. 2. „Marc Chagall, Illustrationen zur Bibel"

Baden-Baden

Städt. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 18. 2. —19. 3. „Österreichische Künstler"

Berlin

Galerie Diogenes, Bln.-Charlottenburg 2, Bleibtreustr. 7: Ab 14. 1. „Karl-Heinz Droste, Relief, Skulptur, Zeichnung"

Galerie Meta Nierendorf, Bln.-Tempelhof, Manfred-v.-Richthofen-Str. 14: Ab 15. 1. „Otto Dix"

Galerie am Abend, Vera Ziegler, Berlin-Friedenau, Wielandstr. 8: z. Z. „Kat Kampmann"

Galerie Schüler, Kurfürstendamm 51: 10. 1.—11. 2. „Bernard Schultze"

Bochum

Galerie Wilm Falazik, Nordring 65: 14. 1.—14. 2. „Neue österreichische Kunst"

Städt. Kunstgalerie: 8. 1.—3. 3. „Städtischer Kunstbesitz"

Braunschweig

Haus Salve Hospes, Lessingplatz: 10. 1.—19. 2. „Hans Lopatta, Gemälde"

Bremen

Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 7. 1. bis 19. 2. „Otto Modersohn"

Galerie „Art", Fedelhören 66: 3. 2.—3. 3. „Emil Schumacher und Hans Platschek"

Darmstadt

Kunsthalle, Steubenplatz: bis 26. 2. „Ernst Hermanns, Plastik und Grafik"

Dortmund

Museum am Ostwall: Januar „Pablo Picasso". 22. 1. bis 26. 2. „Russische Volkskunst und Lithographien von Marc Chagall"

Duisburg

Städt. Kunstmuseum: 21. 1.—19. 2. „Theodor Werner". 25. 2.—26. 3. „Spanische Malerei der Gegenwart"

Düren

Leopold Hoesch-Museum am Hoeschplatz: 15. 1.—12. 2. „Worpswede gestern und heute"

Düsseldorf

Galerie Gunar, Schützenstr. 63: Ab 12. 1. „Sangregorio, Skulpturen und Zeichnungen"

Essen

Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 12. 1.—10. 2. „Grete Rikko"

Galerie Zwirner, Kahrstr. 54: Ab 10. 1. „Takis und Soto"

Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 2. 2.—5. 3. „Soulages, Gemälde und Grafik"

Galerie van de Loo, Hans-Luther-Str.: Februar/März „Nele Bode, Skulpturen"

Frankfurt

Frankf. Kunstverein: Haus Limpurg-Römer: 4.—26. 2. „Gerhard Wind"

Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestr. 11: 1. 2.—28. 2 „Lovis Corinth und Charlotte Berend"

Frankf. Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15: 10. 3.—8. 4. „Arthur Fauser, Gemälde"

Hagen

Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 19. 2. bis 19. 3. „Hermann Teuber"

Hamburg

Kongreß für die Freiheit der Kultur, Nonnenstieg 1 a: 15. 1.—15. 2. „Voss"

Kunstverein, Kunsthalle, Glockengießerwall: Ab 21. 1. „Lyonel Feininger"

Museum für Völkerkunde: 3.—28. 2. „Rupert Rosenkranz, Figuratives"

Bücherhalle Winterhude, Wasserturm im Stadtpark: 4. 1.—12. 2. „Paul Bredo, Malerei und Grafik"

Hamm

Gustav-Lübcke-Museum: 22. 1.—26. 2. „Pablo Picasso, Lithographien und Radierungen"

Hannover

Kunstverein, Sophienstr. 2: 22. 1.—19. 2. „Max Kaus und Alfred Lörcher"

Heidelberg

Kabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: Ab 15. 1. „Ludwig Wilding"

Karlsruhe

Galerie des deutschen Bücherbundes, Kaiserstr. 123/I: 14. 1.—17. 2. „Winand Victor"

Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 8. 1.—12. 2. „Polnische Plakate, Gustav Seitz, Plastik und Zeichnungen"

Köln

Galerie Boisserée am Museum: 14. 1.—14. 2. „Bernard Buffet, 12 Aquarelle von 1949—1960"

Mülheim a. d. Ruhr

Städt. Museum im Kunstkabinett der Stadtbücherei, Leineweberstr. 1: 14. 1.—11. 2. „Johannes Geccelli"

Leverkusen

Städt. Museum, Schloß Morsbroich: Ab 27. 1. „Ad. Reinhardt, Francesco Lo Savio und Jef Verheyen"

Mannheim

Städt. Kunsthalle: 17. 12. 1960—5. 2. 1961 „Mark Tobey". 3. 2.—5. 3. „Berto Lardera". 17. 2.—19. 3. „Christoph Voll"

München

Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26/I: 10. 1.—8. 2. „Rolf Cavael"

Städt. Galerie, Lenbachpalais, Luisenstr. 33: Ab 12. 1. „William Scott"

Die Neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: Ab 13. 1. bis Mitte Februar „Spielen, Bilden, Erfinden"

Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: 17. 1.—Mitte Februar „Emil Cimiotti". Mitte Februar — Mitte März „Fred Thieler"

Münster

Westfälischer Kunstverein, Domplatz: Ab 9. 1. „Jean Piaubert"

Galerie Bernd Clasing, Rothenburg 3: 4. 1.—4. 2. „Merwart und Braun, Wien"

Oberhausen

Städt. Galerie Schloß Oberhausen: 14. 1.—12. 2. „Ilse Häfner-Mode, Düsseldorf"

Oldenburg

Kunstverein, Altes Schloß: 8. 1.—5. 2. „Oskar Schlemmer, Handzeichnungen, Aquarelle"

Soest

Kunstpavillon: Februar: „Materialbilder 1958—61 von Theo Hölscher, Münster"

Stuttgart

Staatsgalerie, Neckarstr. 32: 17. 12. 1960—12. 2. 1961 „Albrecht Dürer, Kupferstiche und Holzschnitte"
14. 1.—12. 2. „Fritz Landwehr, Gemälde und Wandteppiche"

Wiesbaden

Nassauischer Kunstverein, Städt. Museum: 15. 1. bis 26. 2. „Paul Eliasberg"

Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 10. 2.—3. 3. „K. G. Pfahler, Ölbilder und Guaschen"

Wuppertal

Kunst- und Museumsverein, W.-Elberfeld, Turmhof 8: 15. 1.—19. 2. „Otto Ritschl"

AUSLAND

Basel

Galerie d'Art Moderne, Marie Suzane Feigel, Aeschengraben 5: 7. 1.—9. 2. „Paul Kallos". 11. 2.—30. 3. „Karel Appel"

Kunstverein in der Kunsthalle: 28. 1.—26. 2. „René Auberjonois und Ernest Bolens"

Galerie Handschin, Bäumleingasse 16: 20. 1.—25. 2. „Otto Herbert Hajek"

London

The Arts Council Gallery, 4 St. James's Square: 4. 1. bis 12. 2. „Zadkine"

Paris

Galerie Jeanne Bucher, Bd. du Montparnasse: 10. 1. bis 25. 2. „Pehr"

St. Gallen

Kunstverein: 28. 1.—5. 3. „Josef Eggler, St. Gallen"

New York

Angeleski Gallery, 1044 Madison Avenue: 17. 4. bis 6. 5. „Alfred Wunderwald, Ölbilder und Aquarelle"

Zürich

Kunsthaus: Januar „Jean Dubuffet, Gemälde"

Helmhaus: 3. 2.—5. 3. „Finlandia, Neues Kunstgewerbe und industrielle Formgebung aus Finnland"

Galerie Beno: 11. 1.—14. 2. „Graphik großer Meister"

Galerie Chichio Haller: Januar/Februar: „Maîtres de l'école de Paris"

Galerie Daniel Keel: Februar „Koptische Kunst, ägyptische Webereien und Skulpturen aus frühchristlicher Zeit". „Agnes Muthspiel, Salzburg, Malerei"

Galerie Lienhard: Februar „Music"

KUNSTGESPRÄCH 1960 FRANKFURT AM MAIN

kunst
wissenschaft
oder
propaganda?
•
funktionen
der
kunstkritik

Ein Bericht
mit Beiträgen von Umbro Apollonio, Max Bense, Gillo Dorfles, Werner Hofmann, Klaus Jürgen-Fischer, Rudolf Krämer-Badoni, Franz Roh, William E. Simmat u. a.
165 Seiten brosch. DM 6.80

Durch jede Buchhandlung!

agis

GALERIE STADLER

51 rue de Seine

Paris 6e

ASSETTO

DAN. 91.10

22 February — 20 March

NET

ERDE ALTER
WEIN-KULTUR

In den ältesten, auf römische Zeit zurückgehenden Kellern des ausgedehnten Kellersystems der Sektkellerei KUPFERBERG in Mainz am Rhein wurden diese Weinamphoren gefunden.

An einer uralten Weinkultur-Stätte werden die KUPFERBERG-Sect-Marken seit über einem Jahrhundert aus erlesenen Weinen in sorgfältigster Weise bereitet. Sechzig Keller in sieben Schichten unter der Erde — eine Anlage, die einzig ist in ihrer Art in der Welt — bieten die idealsten Voraussetzungen für Ablagerung und vollkommene Reife der Marken und die mit dem Marken-Namen KUPFERBERG verbundene sprichwörtliche Bekömmlichkeit.

An dieser Stelle entscheidet die verpflichtende Tradition, bewahrt und weitergegeben in vier Generationen der Gründerfamilie.

›Goldene‹ Marken:

KUPFERBERG GOLD
schon immer: »die gute Laune selbst«

KUPFERBERG WEISS-GOLD
FREIHERR VON SCHORLEMER
die große Riesling-Lage-Marke

KUPFERBERG SCHWARZ-GOLD
RESERVE FÜRST BISMARCK
»Kronjuwel der Weinkarte«

KUPFERBERG

Der Sekt der großen Tradition

C. A. KUPFERBERG & CO. MAINZ AM RHEIN
SECT-KELLEREIEN SEIT 1847

TRÜBES WASSER
KLARES WASSER

Süßes Wasser
salziges Wasser
3760 verschiedene Sorten
aus Seen, Flüssen, Meeren
in aller Welt

sammelte Mr. Hilary McPhea
aus Edinburgh in Schottland.

Wir empfehlen dies
nicht zur Nachahmung,
denn gleiches Vergnügen
bringt eine leichter
einzurichtende Sammlung von

Miniaturen, Gläsern
Fayencen
Gemmen, alten Waffen

oder anderen Antiquitäten,
die jeden Samstag unter der Rubrik
KUNSTHANDEL - ANTIQUITÄTEN
gesucht und angeboten werden.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND